

51302

H. 7

51302/390



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ · 1991 · XL. ÉVF. 1—2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1991/I—2

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, GALAVICS GÉZA, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

KOMÁRIK DÉNES:	A pesti Dohány utcai zsinagóga építése	I
LŐRINC LÁSZLÓ:	Egy hajdani szívárvány színei (Blattner Géza párizsi bábszínháza).	17
MRAVIK LÁSZLÓ:	Pascin Magyarországon	30

KUTATÁS

LŐVEI PÁL:	Néhány címeres emlék a 14—15. századból	49
GROTTE ANDRÁS:	Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására II.	68
SZATMÁRI GIZELLA:	Ferenczy István, „a' Művész” pályaképehez	85

ADATTÁR

ZÁDOR ANNA:	Kapossy János hagyatékából II.	92
-------------	--	----

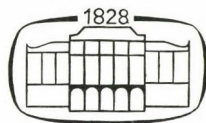
VITA

Marosi Ernő: „Realitás és esztétikai értékrend a XIV—XV. századi Magyarország művészetében” című doktori értekezésének vitája	105
Végh János: „A szepességi szárnyasoltár-művészet a középkor végén” című kandidátusi értekezésének vitája	118
Nagy Márta: „Orthodox ikonosztázionok Magyarországon” című kandidátusi értekezésének vitája	115
Radnóti Sándor: „Tisztelt közönség, kulcsot Te találj...” című doktori értekezésének vitája	119
Művészettörténeti szakdolgozatok és egyetemi doktori értekezések 1980—1990 (Összeállította Boldizsár Judit és Fehérvári Zoltán)	123

51 302

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XL. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1828

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1991. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>Aradi Nóra</i> ism.: Impressionismi. Il movimento internazionale 1860—1920. Szerkesztette: Norma Broude. Leonardo Editore, Milano 1990. 423 oldal, 514 reprodukció	223—226
<i>Boldizsár Judit</i> és <i>Fehérvári Zoltán</i> összeállításában: Művészettörténeti szakdolgozatok és egyetemi doktori értekezések 1980—1990	128—132
<i>Fehérvári Zoltán</i> és <i>Boldizsár Judit</i> összeállításában: Művészettörténeti szakdolgozatok és egyetemi doktori értekezések 1980—1990	128—132
<i>Grotte András</i> : Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására II.	68—81
<i>Grotte András</i> : Az ötvösség bemutatásának módja az Iparművészeti Múzeum Barokk és rokokó című kiállításának katalógusában	221—223
<i>György Péter</i> — <i>Pataki Gábor</i> : Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja. H. n. é. n. (Budapest 1990), 222 oldal, 20 színes és 256 fekete-fehér reprodukció. Ism. <i>Láncz Sándor</i>	226—231
<i>Horváth Hilda</i> : <i>Horti Pál</i> mexikói rajzai	200—204
<i>Jávor Anna</i> : <i>Hesz János Mihály</i> (1768—1836) művészi hagyatéka.	214—220
<i>Király Erzsébet</i> : „Gáláns ünnepség”. Rokokó reminiscenciák a magyar festészetben 1870 és 1920 között	135—155
<i>Komárik Dénes</i> : A pesti Dohány utcai zsinagóga építése	1—16
<i>Láncz Sándor</i> ism.: <i>György Péter</i> — <i>Pataki Gábor</i> : Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja. H. n. é. n. (Budapest 1990), 222 oldal, 20 színes és 256 fekete-fehér reprodukció	226—231
<i>Lőrinc László</i> : Egy hajdani szivárvány színei (<i>Blattner Géza</i> bábszínháza)	17—29
<i>Lővei Pál</i> : Néhány címeres emlék a 14—15. századból.	49—67
<i>Marosi Ernő</i> : „Realitás és esztétikai értékrend a XIV—XV. századi Magyarország művészetében” című doktori értekezésének vitája.	109—113
<i>Mravik László</i> : <i>Pascin</i> Magyarországon	30—48
<i>Nagy Márta</i> : „Orthodox ikonosztázionok Magyarországon” című kandidátusi értekezésének vitája	115—119
<i>Passuth Krisztina</i> : <i>Péri László</i> konstruktivista művészete	175—194
<i>Pataki Gábor</i> — <i>György Péter</i> : Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja. H. n. é. n. (Budapest 1990), 222 oldal, 20 színes és 256 fekete-fehér reprodukció. Ism. <i>Láncz Sándor</i>	226—231
<i>Radnóti Sándor</i> : „Tisztelt közönség, kulcsot Te találj...»” című doktori értekezésének vitája	119—128
<i>Sinkó Katalin</i> : A Madonna-festő. Művész-szerep és historizálás Csontváry önarcképein	156—174
<i>Sugár István</i> : <i>Pekri Lőrinc</i> től maradt res-mobiliáknak osztálya 1710-ből.	208—214
<i>Szatmári Gizella</i> : <i>Ferenczy István</i> , „a' Művész” pályaképéhez.	82—91
<i>Szilárdfy Zoltán</i> : „Le-ült Szent Borbára már vachorához, Az örök élet Nagy lakodalmához” (<i>Szent Borbála</i> ikonográfiájához)	195—199
<i>Szilárdfy Zoltán</i> : „És az angyalok szolgálának neki”. Egy barokk téma ikonográfiájához	205—207
<i>Szűcs György</i> : Iskola — korszakhatáron	231—233
<i>Végh János</i> : „A szepességi szárnyasoltár-művészet a középkor végén” című kandidátusi értekezésének vitája	114—115
<i>Zádor Anna</i> : <i>Kapossy János</i> hagyatékából II.	92—108

MUTATÓK

A dőlt számok a képekre utalnak

HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

Andocs, kegytemplom, Szt. Borbála-oltár 195, 195
Arlberg, St. Christoph-kolostor 56

Baja, Szt. Miklós templom, ikonosztázion 116
Battonya, szerb templom, ikonosztázion, 116
Bécs, Am Hof templom, falkép az Órangyal kápolnában 206, 207
— Archiv der Akademie der bildenden Künste 219
— Arsenal 10
— Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste 215
— Haus-, Hof- und Staatsarchiv 55, 64, 65
— Historisches Museum 153
— Kunsthistorisches Museum, lépcsőház lunettaképei 171
— — lépcsőház mennyezetképe 163, 163, 173
— I. Lugeck 7. sz. ház, Juncker Péter feliratos címerkövei 57, 67
— Österreichische Galerie 171
— Stiftskirche, Kálvária főoltárkép 218
— Tempelgasse-i zsinagóga 2, 5, 11
— Természettudományi Múzeum, Willendorfi Vénusz 128
— Wieden paulánus temploma, oltárkép 219
— Wiener Stadt- und Landesarchiv 218, 219, 220
Berlin, Galerie van Diemen 177
Bern, Kunstmuseum 189
Besztercebánya, Múzeum 72, 73, 75, 80
Boston, Isabella Stewart Gardner Múzeum 128
Bremen, Kunstmuseum 185
Brno, Morva Galéria 207
Budapest (Buda, Pest)
— Belvárosi Színház 18
— Budapesti Történeti Múzeum 53, 54, 57, 65, 66, 130
— — Junkher-sírkő 56, 67
— — Középkori Osztály 65
— budaszentlőrinci pálos kolostor 54, 55, 64, 67
— Dohány utcai zsinagóga 1, 2, 3, 3, 4, 5, 6, 6, 7, 8, 9, 10, 11
— — előimádkozó pulpitus 7, 9
— — frigyszekrény 6, 7, 8, 11
— — kandeláber 8, 9
— — kifestés 9
— — terrakotta díszítés 11
— Ernst Múzeum 73, 80, 81, 147, 150
— budai ferences templom és kolostor 131
— Hadtörténelmi Múzeum 108
— Iparművészeti Múzeum 75, 78, 80, 130, 200, 202, 203, 203, 204, 221, 223
— — Adattár 200, 200, 201, 201, 202, 203, 204
— — Szent Borbála kép 197
— Kassák Lajos Emlékmúzeum 131
— Király utca, „Fehér lúd” ház 1
— Ludoviceum 92, 93, 100
— Magyar Ferences Levéltár és Könyvtár, Jakosics-gyűjtemény 54, 60, 62, 63, 63, 64, 66, 67
— Magyar Nemzeti Galéria 33, 60, 87, 131, 140, 141, 141, 146, 149, 156, 164, 169, 171, 172, 206, 207, 219, 227, 228
— — Adattár 47, 91

— — Grafikai Osztály 84, 85, 86, 91
— — Krisztus siratása Tájóról 115
— — Mária halála dombormű 115
— — Passió-oltár Jánosrétről 115
— — Szoborosztály 84
— Magyar Nemzeti Múzeum 51, 55, 56, 57, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 74, 75, 77, 79, 80, 82, 93, 94, 105
— — díszterem 84
— — Dobringer Miklós sírköve 51, 53, 66
— — Junkher-sírkő 56, 57, 57, 58
— — kehely Tornáról 49, 49, 50, 66
— — Középkori Osztály 64
— — Lyphardus Paulser sírköve 56, 56, 67
— — Nagylucsei-címeres kőfaragvány 60, 62, 67
— — selmecbányai bírósági jegyzőkönyv 51, 53, 66
— — Történelmi Képcsarnok 105, 106, 107, 170, 219
— Magyar Országos Levéltár 49, 65, 66, 79, 208
— — Filmtár 79
— Magyar Színházi Intézet, Bábgyűjtemény 28
— Magyar Tudományos Akadémia 84
— — Képzőművészeti Adattár 28
— — Művészettörténeti Kutatócsoport 92
— — székház 11, 132
— Nagyboldogasszony-templom 51, 56, 57, 65, 66, 67
— — Orczy-ház 1
— Országos Képtár 82, 99, 100, 104, 105, 106, 107
— Országos Műemléki Felügyelőség 9
— — Szakrestauratori Osztály 115, 118
— — Tervtár 66
— Országos Széchényi Könyvtár 93, 112, 113
— — Képes Krónika 109, 110, 111, 112
— pasaréti Paduai Szt. Antal-templom 129
— Petőfi Irodalmi Múzeum 131, 218
— Ráday Gyűjtemény 129
— Szent István-bazilika 132
— Szépművészeti Múzeum 34, 35, 48, 82, 87, 130, 131, 133, 160, 161, 171, 183, 221
— — Grafikai Osztály 171
— Szerb templom, ikonfal 119
— Wekerle-telep 130
— Zsidó Múzeum 9, 10, 37

Cambridge, Fogg Art Múzeum 161
Cserkút, templom falképciklusa 131
Csernely, plébániatemplom, mennyezetkép 214

Dejtár, rk. templom 75
Dunaföldvár, Szentlélek-templom 118
Düsseldorf, Kunstmuseum 189

Eichstätt, szeminárium, régi ebédő 207
Eger, Dobó István Vármúzeum 78
— — Szt. Borbála-kép 196

— Főszékesegyház, gyóntatószékek 218
 — Heves Megyei Levéltár 218
 — irgalmasok refektóriuma 130
 — Kisréposti palota, a négy kontinens allegorikus képe 199
 — Szeminárium, oltárkép 216
 — szerviták refektóriuma, falkép 206
 Egervár, plébániatemplom, Szt. Borbála-festmény 195

Felsőelefánt, Forgách Gergely sírköve 49
 Fót, rk. templom 130

Grenoble, Musée de peinture et sculpture 182
 Győr, Püspökvár tornya 60, 66
 Gyula, Szt. Paraszkéva-templom 118

Hervartó, plébániatemplom, belső festés 199

Jánosi, kastély 87
 — — homlokzati dombormű 87, 87
 Jászóvár, premontrei templom, Kracker Szt. Borbála-oltárképe 195

Kassa, dóm, a főoltár predellája 199
 Kecskemét, múzeum 32, 46, 48
 — piarista templom, Szt. Borbála-kép 196, 199
 Kolozsvár, Akadémia, Történeti Levéltár 208
 Krakkó, Szt. Borbála (jezsuita) templom 195

Lambach, kolostor 207
 Lébény, rk. templom 130
 London, British Museum 32, 46
 — National Gallery 32, 46
 Lőrén, Zichy-emlékkápolna 9
 Lőcse, Szt. Jakab-templom, Szt. Erzsébet-oltár 115
 — — Vir Dolorum-oltár 114

Máriaradna, kegytemplom, örökmécses 68, 69
 Menyő, ref. templom, szentségtartó és Dësházý-címer 107
 Mexico, Museo Nacional 200
 Miskolc, zsinagóga 10
 Mohács, Konstantin és Heléna kápolna, királyi ajtó 118
 Mosóc, plébániatemplom 75
 München, Alte Pinakothek, freskódísz 162, 163, 174
 — Neue Pinakothek, homlokzat 163
 — Iparművészeti Akadémia 28

Nagyvárad, Ipolyi Múzeum 108
 New Haven, Yale University Art Gallery 181, 189
 Novi (Novi Vinodol), Szűz Mária pálos kolostortemplom 54, 64

Ozsova, emlékkápolna 9

Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár, metszettár 207
 Pápa, pálos templom, Szt. Borbála-kép 199
 Párizs, Arc-en-Ciel bábszínház 17, 18, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 24,
 26, 27, 29

— Archive de la Danse 28
 — Galerie Rosenberg 185
 Pétervására, templom, főoltárkép 219
 Pozsony, Szlovák Nemzeti Múzeum 71, 72, 74, 75, 77, 80
 — Szt. Márton dóm 66
 Prága, Nemzeti Galéria 207
 — Strahov kolostor 207

Ráckeve, Orthodox templom, ikonosztázion 116
 Regensburg, Minoritenkirche, Onophrius-kápolna 65
 Rimaszombat, Gömöri Múzeum ld. Rimavská Sobota
 Rimavská Sobota, Gemerské Múzeum 82, 82, 83
 Róma, Galleria Doria-Pamphili 128
 — Pantheon 157, 158, 163

Salzburg, Mirabell-kastély, kápolna 219
 Sárospatak, ref. kollégium és könyvtár 84
 Seitenstetten, apátság 207
 Selmecbánya, rk. plébániatemplom 72
 — Szt. Katalin-templom, Szt. Borbála-szobor 197, 198
 Siklós, vár, feliratos konzolok 58
 — — zárt erkély 58, 59, 59, 60, 60, 61, 64, 67
 Sopron, Ev. templom tornya 10
 Sopronhórpács, plébániatemplom 131
 Speyer, Bischöfliches Konvikt St. Ludwig, Gnadenstuhl-antependium 207
 Stomfa, rk. plébániatemplom, szentély mennyezatkép 214, 216
 Stuttgart, Stadtsgalerie 207

Szeged, Alsóvárosi templom, Pietà-oltár 118
 — Dóm tér 131
 — Móra Ferenc Múzeum 80
 — Szt. Miklós-templom, királyi ajtó 118
 Székesfehérvár, királyi bazilika 60, 62, 66
 Szekszárd-Újváros, rk. templom 9
 Szentendre, Örömhírvétel-templom 118
 — Pozsareváci Szt. Mihály arkangyal-templom 118
 — Püspöki templom, ikonosztázion
 — Szerb Egyházművészeti és Tudományos Gyűjtemény 115, 118
 Szepeshely, székesegyház, Mária halála-oltár 115
 Széphalom, Kazinczy-mauzóleum 84, 91

Temesvár, Belvárosi plébániatemplom, olajtartó szelencék és keresztelő kagyló 68
 — székesegyház, szenteltvíztartó üst 68
 Tereske, templom 129
 Torna, plébániatemplom 64
 — — Tornai János sírköve 51, 52

Újlak, Újlaki Lőrinc sírköve 53, 54
 — Újlaki Miklós sírköve 53, 54

Vác, Gombás-patak hídja 199

Washington, National Gallery of Art 151

Zürich, Kunsthaus 189

MŰVÉSZEK SZERINT

FESTŐK, GRAFIKUSOK

Abeles Adolf 99
 Achenbach, Andreas 101
 Adler Mór 97
 Aggházy Gyula 105, 107
 Alexics Dusan 116
 Alt, Rudolf (Rezsőnek írva) 99
 Altomonte, Martino 207
 Ámos Imre 227, 231
 Andreescu, Ion 226
 Anna Margit 227, 229, 230
 Arp, Hans 190

 Bálint Endre 230
 Balogh Zoltán 98
 Bán Béla 226
 Barabás Miklós 89, 89, 97, 103
 Barcsay Jenő 230, 233
 Batthyány Gyula 143, 147, 148, 149, 155
 Baudry, Paul Jacques Aimé 106
 Bazille, Jean Frédéric 225
 Beckmann, Max 226, 227
 Bencze László 156
 Benczúr Gyula 99, 100, 101, 105, 139, 141, 142, 143, 155
 Benvenuti, Pietro 161
 Bernáth Aurél 129, 184
 Blechen, Karl 225
 Bogdány Jakab 133
 Bonnard, Pierre 153
 Boucher, François 137, 138, 139, 140, 152
 Bracquemond, Marie 224
 Brand, Johann Christian 218, 220
 Braque, George 19
 Breitner, George Hendrik 225
 Brocky Károly 96, 97
 Brodsky Sándor 100, 102, 103
 Bronzino (Angelo di Cosimo) 98, 99

 Caillebotte, Gustave 224
 Calus Woeg 207
 Canzi, August Alexius 99
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 132
 Carracci, Annibale 170
 Cassatt, Mary 224
 Cézanne, Paul 131
 Chagall, Marc 193
 Chirico, Giorgio de 190
 Colombo, Luca Antonio 131
 Corinth, Lovis 225
 Cornelius, Peter van 162, 163, 171, 172, 173, 174
 Correggio (Antonio Allegri) 102, 104
 Courbet, Gustave 173
 Courtens, Frans 108
 Czigány Dezső 157
 Csók István 46, 108
 Csontváry Kosztka Tivadar 156, 156, 157, 164, 165, 166, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173

Dali, Salvador 229
 Daringer, Johann 219
 Daumier, Honoré 17, 28
 David, Jacques-Louis 214
 Deim Pál 130
 Delacroix, Eugène 138
 Delaroche, Paul 161, 162
 Demeter István 130
 Derkovits Gyula 233
 Doesburg, Theo van 185, 190
 Donát János 94, 132
 Dorffmeister, Joseph 219
 Dósa Géza 99
 Durlach Gusztáv 11
 Dürer, Albrecht 99, 101, 124

 Egry József 230
 Eisenhut Ferenc 108
 Ensor, Baron James 225
 Ernst, Max 229

 Faconti, Dionisi 161
 Faistenberger, Anton 218, 220
 Falconer József Ferenc 105
 Falus Elek 33, 39, 47
 Fáy Albert 98
 Fényes Adolf 149, 150, 150, 151, 155
 Ferenczy Károly 168, 169, 172, 225
 Fischer, Josef 220
 Fischer, Vinzenz 217, 220
 Fortuny y Carbo, Mariano 225
 Fragonard, Alexandre Evariste 161, 168, 171
 Fragonard, Jean Honoré 137, 139, 143, 152
 Frank Frigyes 130
 Fried Tivadar 18, 19, 19, 20, 23, 25
 Frister, Johann Christian 214, 219
 Földváry Károly 107
 Fügen, Friedrich Heinrich 214, 219

 Gadányi Jenő 230
 Gainsborough, Thomas 140
 Gallen-Kallela, Akseli 225
 Geiger, Johann Nepomuk 170
 Gerhard Gyula 108
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 156
 Giotto di Bondone 166
 Goya, Francisco 99, 143, 225
 Graf, Johann 217, 218, 220
 Grasmair, Johann Georg Dominicus 206, 207
 Greguss János 98, 101
 Greuze, Jean-Baptiste 146
 Grigorescu, Lucian 226
 Grimm Rezső 108
 Grossova-Galamb Erzsébet 130
 Grosz Béla 108
 Gruntovics Tódor 115
 Gsellhofer, Karl 214, 219
 Göz, Gottfried Bernhard 198
 Gulácsy Lajos 129, 143, 145, 145, 146, 146, 147, 153, 155, 157, 167

Gundelfinger Gyula 108
 Gyárfás Jenő 105
 Gyarmathy Tihamér 228, 230
 Györgyi (Giergl) Alajos 129
 Győri Elek 129

 Haan Antal 99, 100, 101, 130
 Haffczik András 199
 Halmi Artur 108
 Hassam, Childe 224
 Hausmann, Raoul dadaista művész 185, 193
 Heine József 100
 Heinsch, Johann Georg 207
 Herman Lipót 30, 31, 31, 32, 33, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 43, 44, 44, 46, 47, 48
 Hess, Johann Leonhard 219
 Hesz János Mihály 214, 215, 216, 216, 217, 218, 219, 220
 Hevessy Pál 82
 Hoffmann, Hans 132
 Hollósy Simon 17, 28, 225
 Hopfgarten, August 161, 174
 Hora János Lajos 131
 Horemans, Jan Josef 217, 220
 Huettner János Lukács 199, 207
 Huszár Vilmos 130, 185, 186, 189
 Hülsenbeck, Richard 185

 Ingres, Jean Auguste Dominique 161, 167, 167, 168, 174
 Iványi Grünwald Béla 33, 47

 Jankó János 105
 Jakobey Károly 98, 107
 Joganszon, Borisz Vlagyimirovics 184, 191
 Juhász Jenő 23, 25

 Kaergling, Johann Tobias 89
 Kandinszkij, Vaszilij 17
 Kandó László 33, 47
 Kassák Lajos 175, 183, 184, 185, 192, 193
 Katona Nándor 44
 Kaulbach, Wilhelm 163, 171
 Keleti Gusztáv 98
 Kéméndy Jenő 130
 Kernstok Károly 44, 48
 Keszthelyi Mihály 96
 Khnopff, Fernand 225
 Khor József 98
 Kirner, Johann Baptist 162, 171
 Kisfaludy Károly 100, 101, 214, 218
 Kiss Bálint 94, 96, 97, 98
 Klee, Paul 17, 229
 Klie Zoltán 131
 Klucis, Gustav 184, 191
 Koffán Károly 23, 25, 28
 Kohán György 130
 Kohl, Jacob 217, 218, 220
 Kokas Ignác 129
 Kondor Béla 132

- Korniss Dezső 132, 227, 230
 Korovin, Konsztantyin Alekszeje-
 vics 225
 Kovács Mihály 96, 100, 132
 Kracker, Johann Lucas 206, 214
 Krafft, Peter 92, 93, 100, 214, 219
 Krøyer, Peter Severin 225
 Kuchelmeister, Anton 118
 Kupelwieser, Leopold 102
 Kupezky, Johann 106, 129, 218, 220
- Lakos Alfréd 157
 Lampi, Johann Baptist 214
 Lancret, Nicolas 137, 138, 140, 143,
 152
 Landerer, Ferdinand 214
 Larionov, Michael 225
 Larsson, Carl 225
 Latkóczy Lajos 88, 89, 91, 98, 102
 Lefèbvre, Jules 106
 Lega, Silvestro 225
 Léger, Fernand 19, 227
 Leonardo da Vinci 108, 159, 163,
 170, 173
 Lesznai Anna 18
 Levitan, Iszaak Iljics 225
 Leyden, Lucas van 172
 Libay Károly Lajos 94, 95, 96
 Liezenmayer Sándor 105
 Ligeti Antal 96, 98, 99, 100, 101,
 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108
 Lindenschmidt, Wilhelm 101
 Lissitzky, El 178, 181, 182, 184, 185,
 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193,
 194
 Lossonczy Tamás 228
 Lotz Károly 97, 101, 129, 143, 143,
 144, 144, 153, 155
- Madarász Viktor 94, 95, 97, 98, 131
 Madrazo, Federico de 225
 Makart, Hans 106, 171
 Malevics, Kazimir 131, 181, 182,
 185, 189, 191, 225
 Manet, Edouard 140
 Manojlović, Avram 117
 Mátyóki Ádám 96, 214
 Marastoni Jakab 94
 Marastoni József 94, 97, 100
 Maratti, Carlo 170, 173
 Markó Károly 93, 94, 95, 96, 98, 103,
 104, 105, 106, 107
 Markó Károly ifj. 104, 105
 Markó Katalin 98
 Marosán Gyula 226, 230
 Matejko, Jan 100, 104, 105
 Matisse, Henri 227
 Mattyasovszky-Zsolnay László 33,
 35, 36, 47, 48
 Maulbertsch, Franz Anton 214
 Maurer, Hubert 214, 218, 219
 Mayr, Franciscus 205, 207
 Mednyánszky László 225, 233
 Medunetzky, Konstantin Konstanti-
 novics 184, 191, 192
 Melegh Gábor 171
- Memling, Hans 99
 Ménageot, François Guillaume 159
 Mengs, Anton Raphael 170, 172, 173
 Mészöly Géza 106, 107
 Michelangelo Buonarroti 157, 162,
 162, 163, 171, 173
 Moholy-Nagy László 175, 176, 177,
 179, 181, 182, 183, 184, 185, 188,
 189, 190, 192, 193
 Mokry Mészáros Dezső 132
 Mompers, Josse 217, 220
 Monaco, Don Lorenzo 131
 Mondrian, Piet 191
 Monet, Claude 140
 Monti, Giovanni Battista 89
 Morgari, Rodolfo 161
 Munch, Edward 224, 225
 Munkácsy Mihály 103, 108, 157,
 163, 163, 173, 225
 Mussini, Cesare 161
 Müller, Franz 214
- Nádler Róbert 108
 Nemes Lampérth József 176, 189
 Nittis, Giuseppe de 225
- Orient József 97
 Orlay Petrich Soma 96, 98, 101, 104
 Ország Lili 129
 Ország Antal 97
 Ossenbeeck, Jan van 217, 220
 Osztójcs, Vasza 116
 Overbeck, Johann Friedrich 158, 163
- Pál László 103, 225
 Pállik Béla 105, 107
 Pállya Celesztin 41, 48
 Palma Giovane 101
 Pannini, Giovanni Paolo 216, 217,
 220
 Pascin, Jules 30, 31, 32, 33, 33, 34,
 34, 35, 35, 36, 36, 37, 37, 38, 38,
 39, 39, 40, 41, 41, 42, 43, 43, 44,
 44, 45, 45, 46, 47, 48
 Pater, Jean-Baptiste François 137,
 140, 152
 Paudiss, Christoph 216, 217, 220
 Pauer Gyula 130
 Peel, Paul 108
 Pelizza, Giuseppe 225
 Pellegrini, Domenico 159
 Perrott Csaba Vilmos 132
 Perugino, Pietro 162, 171
 Peske Géza 107
 Petrovits Száva 116
 Pettenkofen, August von 108, 225
 Pfeffel, Johann Andreas 207
 Picasso, Pablo 19, 20, 23, 29
 Pillement, Jean 217, 220
 Piloty, Karl 97, 140, 154
 Pissarro, Camille 224
 Polenov, Vaszilij Dmitrijevics 225
 Poli, Bartolomeo 207
 Pólya Tibor 33, 45, 45, 47, 48
 Poussin, Nicolas 166
 Pozzo, Andrea 217, 220
- Raab, Ignaz 207
 Raffaello Santi 101, 104, 108, 156,
 157, 158, 159, 160, 161, 161, 162,
 162, 163, 165, 166, 167, 167, 168,
 170, 171, 172, 173, 174
 Raisch, Hermann 106
 Rembrandt van Rijn 110, 157, 171
 Reni, Guido 216
 Renoir, Auguste 140
 Repin, Ilja Jefimovics 225
 Réti István 225
 Reynolds, Joshua 140
 Richter, Anton Philip 84, 87
 Riepenhausen, Franz 158, 159, 161,
 165, 166, 174
 Riepenhausen, Johann 161, 174
 Rippl-Rónai József 132, 225
 Romano, Giulio 171
 Rops, Félicien 225
 Rousseau, Henri 130, 168
 Rozsda Endre 230
 Rubens, Pieter Pauwel 96, 161, 170
- Sameer, Makarius 226
 Sandmann, Franz Xaver 1
 Sandrart, Joachim von 206, 207
 Sarto, Andrea del 216
 Schaller István 131
 Schäffer Béla 98
 Scheiber Hugó 150, 150, 151, 151,
 155
 Schiavoni, Felice 160, 161, 171
 Schider, Franz 225
 Schinnagl, Maximilian 217, 220
 Schlemmer, Oskar 17
 Schmidt, Martin Johann 207
 Schöffit Ágost 107
 Schönfeld, Johann Heinrich 216,
 217, 218
 Schütz, Karl 214
 Schwitters, Kurt 185, 193
 Scedrin, Szilvesztr Fedoszejevics
 225
 Selmoser, Josef 218, 220
 Seurat, Georges 225
 Sindig Ottó 105
 Slevogt, Max 225
 Snayers, Peeter 217, 220
 Sorolla, Joaquín 225
 Soutine, Chaïm 19
 Spányi Béla 105
 Sterio Károly 96, 116, 119
 Szántó Piroksa 229, 230, 231
 Szavraszov, Alekszej Kondratjevics
 225
 Székely Bertalan 95, 96, 98, 99, 101,
 102, 107
 Szerelmey Miklós 129
 Szerov, Vlagyimir Alekszandrovics
 225
 Szilassy Viktor 94
 Szinyei Merse Pál 31, 39, 46, 133,
 139, 140, 140, 141, 141, 153, 154,
 225
 Szobotka Imre 130
 Szőnyi István 131

Tanguy, Yves 229
 Tausch, Christoph 196, 199
 Tenecki, Stefan 117
 Teniers, David 170
 Than Mór 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 107, 108
 Theodorovics, Arszenij 116
 Thoren, Otto von 107
 Tichy Gyula 129, 132
 Tichy Kálmán 129
 Tihanyi Lajos 44, 44, 48
 Tikos Albert 93
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 96
 Tischbein, Johann Heinrich 107
 Tischbein, Wilhelm 158
 Tiziano Vecellio 157, 159, 163, 218, 220
 Toorenvliet, Jacob 218, 220
 Toorop, Jan 225
 Torma Károly 104
 Torockay Oszvald 28
 A. Tóth Sándor 18, 19, 19, 20, 21, 23, 23, 25, 28
 Toulouse-Lautrec, Henri de 39, 48
 Tschaschnik, Ilja Grigorjevics 189

 Uitz Béla 176, 184, 189, 193
 Újváry Ignác 108
 Utrillo, Maurice 17

Vajda Lajos 227, 230, 231
 Van de Verme 104
 Van Dyck, Anthonis 170
 Van Gogh, Vincent 121, 225
 Váncza Mihály 101
 Vaszary János 131, 143, 145, 145, 147, 155
 Velazquez, Diego 161, 225
 Verhas, Jan 106
 Vernet, Horace 161, 161, 162
 Vernet, Joseph 174
 Vidéky János 96
 Vidovszky Béla 132
 Villacis, Nicolas de 108
 Visconti, Angelo 161

Wagenschön, Franz Xaver 217, 220
 Wagner Sándor 104
 Walden, Nell 183, 189, 193
 Waldmüller, Ferdinand Georg 217, 220, 225
 Wassilief, Marie 19, 20, 23, 28, 29
 Watteau, Antoine 136, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 154
 Wéber Xavér Ferenc 103, 108
 Weisshaupt Viktor 103
 Whistler, James Abbot Mac Neill 152, 224
 Wolgemuth, Michel 103
 Wurzer, Matthias 218, 220

Zach, Joseph 206
 Zandomenghi, Federico 225
 Zatti, Carlo 161
 Zempléni Magda 226

Zichy Mihály 102, 103, 106, 107, 108, 167, 168, 172, 174
 Zirkler János 214
 Zsivkovics Mihály 118

SZOBRÁSZOK

Alexy Károly 91
 Aradi Zsigmond 100
 Archipenko, Alexander 193

 Baruzzi, Cincinnato 82
 Beauneuveu, André 112
 Beöthy István 23, 25, 25, 29
 Brestyánszky Béla 103
 Buchholz, Erich 177, 185, 186, 189, 192, 194

Canova, Antonio 83
 Casagrande, Marco 86
 Ceracchi, Giuseppe 107
 Csáky József 23, 25, 29

Donner, Georg Raphael 170

Engel József 100, 104, 107, 108

Ferenczy Béni 132
 Ferenczy István 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 89, 91, 93, 105
 Fiorentinus, Ioannes 49
 Fischer, Johann Martin 214

Gabo (Pevsner, Naum) 184, 191
 Garzer János 96
 Gergely Sándor 177

Halász László 86, 91, 103
 Herbinger Ferenc 86

Izsó Miklós 82, 87, 91, 96, 99, 101, 104, 130

Jakovits József 229
 Janič, Mihailo 116
 Jankovitz Miklós 117
 Jovánovics György 133
 Julier Ferenc 102

Kiss György 106
 Kolozsvári Márton és György 133
 Kramasch Vince 11
 Kugler Ferenc 99

Libay Samu 96, 97

Maillol, Aristide 17
 Maróti (Rintel) Géza 130
 Marschalkó János 84, 91
 Martyn Ferenc 230
 Mártis-Teutsch János 177
 Messerschmidt, Franz Xaver 95, 97
 Monti, Rafael 94
 Morelli kőfaragó 86

Nemes Pál 86

Péri László 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182—194
 Prinner Antal 23, 25, 29
 Puni, Ivan 177, 192, 193

Rodcsenko, Alekszandr Mihajlovics 184, 191

Schaár Erzsébet 129
 Spangher Ferenc 177
 Stenberg, Georgij Augusztovics 184, 191
 Stenberg, Vladimir Augusztovics 184, 191
 Stoss, Veit 115
 Stróbl Alajos 82, 106, 108
 Szandház Károly 86
 Székely Károly 82
 Szentpétery József 104, 107

Tatlin, Vlagyimir 175, 184, 189, 191
 Thorwaldsen, Bertel 82, 83, 97

Uhrl Ferenc 86

Vaszary László 82

Weber F. 11

Zala György 105
 Züllich Rudolf 94

ÉPÍTÉSZEK, ÉPÍTŐMESTEREK

Benkó Károly 100
 Borbíró Virgil 130
 Bramante (Donato da Urbino) 162, 171

Dammartin, Guy de 112

Fellner Jakab 129
 Feszl Frigyes 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11
 Fischer József 130
 Förster, Ludwig 2, 3, 5, 6, 7, 10, 11

Gerlőczy Gedeon 131
 Guillermo de Hered 200

Hilbersheimer, Ludwig 183, 184, 189
 Hild József 1, 2, 3, 5, 6, 7, 10, 11

Jakab Dezső 41, 48, 131

Kallina Mór 10
 Komor Marcell 131
 Kornhäusel, Josef 1, 3
 Kós Károly 129, 203

Lechner Ödön 11, 31, 35, 46, 47

Miks Ferenc 87, 91

Pollack Mihály 86, 92, 93, 94, 214, 216

Rietveld, Gerrit Thomas 186, 189

Sándy Gyula 82
Schickedanz Albert 103, 104
Schmidt Gyula 200
Schulek Frigyes 56
Schumann, Carl 7
Schwörtz János 94
Sicardsburg, August 6
Stüler, August 11
Szkalnitzky Antal 10

Ubell, Anton 6

Vágó József 129
Vidor Emil 129

Wagner, Otto 10
Wechselmann Ignác 7, 10
Wieser Ferenc 131

Ybl Miklós 11, 95, 130

ÖTVÖSÖK ÉS EGYÉB IPARMŰVÉSZEK

Abromovics ezüstműves 68

Biedermann, Emil 80

Christian, Johannes 76, 76

Debeutz, Franz 68, 69
Dorrek, Moriz 69

Ehrenreich Ádám 92

Ferenczy Noémi 132
Francisci, Franciscus 74, 75, 75, 76, 76
Francisci Gáspár 76
Francisci, Johan 76
Francisci, Joseph 76
Fritz, Veuve 222

Geitzbacher, Georg 75
Gemza, Johannes 74
Gemza, Josephus 74
Granichstädten, H. A. 79
Greschl József Károly 78, 78
Gróh István 203
Guhr, Johannes 74

Hann Sebestyén 221
Herbek, Marek 222
Herkommer, Johann Georg 222
Hirsch, G. 79
Holländer, Leopold 80
Horti Pál 200, 200, 201, 201, 202, 202, 203, 203, 204

János mester 115
Janovitz Leo 72, 80

Kalix, Jacobus 71
Kehler, Elias 71, 72, 72
Kehler, Gottfried 71, 72, 72
Kehler, K. 71
Keler Mátyás 72
Keller, F. 69
Király József 76, 77, 77, 81
Klamer, Franciscus 69
Knisner, Albert 73, 74
Kolosvári Sándor 70
Köhler, M. G. 71
Kreutzer, M. 68
Krupetz, F. 71

Latour, Löwy 80
Libay János 80
Libay Sámuel 72
Lippmann Tull 69
Lueslay, Stephan 69

Mészáros Lajos 70
Müller József 79
Müller Lajos 92

Neumann, Salomon 76
Nowak, P. 71

Pál mester 115
Pankuh, A. 71
Petrovics, Simeon 69
Pratzner, Johannes 74
Pratzner József 75
Prunyi Lajos 72, 80

Reiter, M. 71
Rombauer, M. 80
Rosenberger Ferenc 76

Saader, Christoff 222
Sauerwein, Anton 68
Sauerwein János Ferenc 68
Schlick Ignác 11
Scholtz, Johann 221
Schönwald, Noé 70
Schubert Simon 69
Schuster József 92
Schvambeck Károly 70
Sepp Ferenc 77, 78
Simon Izsák 70
Stanczel József 70
Stiffsohn, B. 80
Stillner, F. 69
Stock, A. 71
Swoboda, Friedrich 69
Szemon, V. 71
Szentpéteri József 84, 94
Szepesváraljai Mester 115
Szilassy János 222
Szurmák János 77

Taub, Leopold 79
Tauber aranyműves 68
Toperczer, Ludovicus 80
Trauer, Jacobus 72

Umlauf, Andreas 74

Veszelyi József 72

Werner, Mathias 222
Wesely István 72, 80
Wiener, Nicolaus 72, 73, 73
Wietrois, S. 71

Zeller Ferenc 78, 79

BÁB- ÉS FOTÓMŰVÉSZEK

Abel Frigyes 22, 23, 24, 26, 28, 29

Baty, Gaston 19, 24
Blattner Géza 17, 18, 18, 19, 20, 21, 22, 22, 23, 23, 24, 24, 25, 25, 27, 27, 28, 29
Blattner Gézáné 18, 23

Craig, Gordon díszlettervező 176, 177, 184
Cselényi-Walleshausen Zsigmond 17, 23, 24, 25, 26, 28

Detre-Dittmann Szilárd 17, 18, 18, 23, 29

Hincz Károly 18
Huszár Imre 19, 20

Kertész, André fotóművész 17, 18, 19, 21
Kiss Vilma 23, 25
Kolozsváry (Kolos-Vary) Zsigmond 17, 18, 18, 19, 20, 20, 21, 23, 25, 28, 29

Man Ray fotóművész 17

Obrazcov, Szergej 17
Olcsay-Kiss Zoltán 23, 25, 28

Podrecca bábművész 23

Rajk István 23, 25
Rónai Dénes fotóművész 17, 28

Teschner, Richard 20, 28, 29
Weber, Hildegard 25, 26

NEM AZONOSÍTHATÓ MŰVÉSZEK

Barberini, Giovanni Battista festő 94
Bassano, Giovanni di festő 106
Bauer, Rudolf 193

Czanczy N. lőcsei képiró 94

Fam Ferenc 101

Hirschler építész 106

Jakovetz kőfaragó 91

Lochle festő (?) 97

Marchenke szobrász 102, 103, 104
Milfajt festő 107

Normann A. festő 105

Sóbri festő 107

Weyrassel festő 104

TANULMÁNYOK

A PESTI DOHÁNY UTCAI ZSINAGÓGA ÉPÍTÉSE

Előzmények

A történeti Magyarország mintegy 700 zsinagógája közt indenkör kiemelkedő hely illette meg a pesti Dohány utcai zsinagógát, a főváros, de kissé talán az egész ország zsidóságának „főtemplom”-át. Különösen így volt ez megépülése idején, amikor mind méretében, mind pompájában nagyságrenddel emelkedett a meglevő hazai zsinagógák fölé. De jelentős helyet foglalt el a magyarországi romantikus építézet történetében is, ami indokolttá teszi építéstörténetének az eddiginél tüzetesebb és szabatosabb megismerését. [1]

A Dohány utcai zsinagóga megvalósulásának két döntő előzményével találkozunk a 19. század első felében. Az egyik a pesti zsidóság számbeli, kulturális és anyagi súlyának rendkívüli megnövekedése, a másik a zsidó kultusz modernizálására törekvő mozgalom kibontakozása és felülkerekedése. Ez utóbbi során a megreformált istentiszteletet 1828-ban a Király utcai „Fehér lúd”-házban levő „Cheszed Neurim” egylet templomában vezették be, mely templom 1830-ban az Örczy-házba költözött újonnan kialakított, nagyobb otthonába. Ezt — az 1825/26-ban Kornhäusel által épített bécsihez hasonlóan — kultusztemplomnak nevezték.

Az új törekvéseknek — a szertartások megváltoztatott módon történő végzésén túl — építészeti konzekvenciái is voltak. Ezek azonosak azokkal a sajátosságokkal, amelyeket az ortodox és neológ templomépítés összehasonlítása alapján megállapíthatunk. Bár a kettő közt nincs éles elválasztó vonal, az előbbieket — a bima (almemor) központi elhelyezése nyomán — jobban hajlanak a centrális elrendezéshez, a keresztény kultuszra emlékeztető orgonát, tornyot és kupolát pedig lehetőleg elkerülik. A bima központi elhelyezése az ortodox templomoknál magával vonja a padosorok felé irányuló, centrális elrendezését. A neológ templomokban, kultusztemplomban a bima funkciója a szentélybe, a szentélyszekrény tövébe tevődik át, így a padosorok — a keresztény templomokhoz hasonlóan — a bejáratától a szentélyig folyamatosan helyezkednek el. Így érthetően teret kap a súlyozottan hosszázás elrendezés lehetősége.

őképzítés

A templómépítés három akadályja közül 1843-ban — több évtizedes küzdelem után, királyi engedelemmel — a *telekszerzés* elhárult. Az építkezéshez szükséges *pénz előteremtése* azonban, s főleg azoknak a nehézségeknek legyőzése, melyek az ellentétes felfogású hívek *rítusvitájából* adódtak, még hosszú időt vett igénybe.

A Dohány utcai templom építésének — tervezést, előkészítő munkálatokat, engedélyszerzést is magában foglaló — közvetlen története az *1850. október 27-én* megalakult

újabb, immár harmadik építési bizottság működésével kezdődött.[2] A Bizottság tanácskozásai alapján az előljáróság *1850. december 15-én* megállapítja, hogy ismét nem sikerült oly megoldási módot találni, mely minden igényt kielégítene. Leghelyesebb volna egyszerre zsinagógát is és templomot is építeni, de az ehhez szükséges anyagi eszközök nem állnak rendelkezésre. A régóta húzódó kérdés a következőképpen lenne megoldandó: 1.) *Egy fényes kultusztemplom épüljön a Dohány utcai telekre.* 2.) *Egy tágas zsinagóga tartandó fenn azok számára, akik a régi mód szerint való istentiszteletet kívánják.* 3.) *A templomépítés költségei az imaszékek eladásából fedezendők.*

Az építési bizottság fel is szólította — valószínűleg még decemberben — *Hild Józsefet*, valamint a *Kauser-Feszlgörster* társulást építési terv kidolgozására, azzal az utasítással, hogy a templom a telek közepén épüljön, a Dohány utca felé néző főbejáratral. A Dohány és a Síp utcai fronton háromemeletes bérházak építendőek, s a Dohány utcai bérháznak oly nagy ívelésű legyen a kapualja, hogy azon át látható legyen a templom főhomlokzata. A templom és a Síp utcai bérház között hitközségi székház és paplak építendő.[3]

A Feszl-triász terve 1851 első hónapjaiban el is készült, s főhomlokzatának Engel és Mandello kiadásában Franz Xaver Sandmann által készített szép, színes litográfiája 1851 májusában megjelent Mandello üzletének kirakatában.[4] Hild József — mint látni fogjuk — majd csak 1854 elején készíti el a tervet.

Bár az ügy már ilyen előrehaladott állapotban volt, a rítusvita, a hitközségen belüli békétlenség nem ült el, s az előljáróság újabb megoldási javaslattal kísérletezett. 1852 folyamán azonban a hitközség tagjai részéről megváltozott a hangulat, mégpedig a kultusztemplom javára. Az előljáróság 1853. január 17-i határozatából ugyanis kitűnik, hogy a január 2-án szétküldött körlevélre beérkezett válaszok többsége a kultusztemplomnak kedvezett. E határozat szerint — s ez volt immár az utolsó, végleges határozat — csak egy imaházat, mégpedig kultusztemplomot épített, amihez a Helytartóság engedélye azonnal megkérendő.[5] A Barnay Ignác titkár által készített, január 31-én kelt 1195. sz., s február 6-án benyújtott nyomdvány[6] mellékleteinek egyikéből megtudjuk, hogy a templom költségét Hild sommás becslése alapján 200 000 forintra kalkulálták, az ún. melléképületekét (rabbi-, kántorlakások, hivatali helyiségek stb.) 42 000 forintra. Noha az üggyel kapcsolatban semmi nehézség nem merült fel, elintézték 1853. január 31 —november 9-ig meglehetősen hosszú időt vett igénybe.[7] Az ügyvitel során Pest városának három községtanácsos tagból álló bizottsága adott kedvező véleményt. Számunkra értékes az a megjegyzése, mely kifogásolja, hogy nem mellékelték a *már 1851-ben elkészített* és a hitközség által ügyszólván jóváhagyott tervrajzot, hiszen ezzel együtt könnyebben tudná a bizottság a beadványt elbírálni. A

nyilván jól értesült községtanácsi tagok tehát tervezés szempontjából csaknem végleges helyzetről tudtak.

Ezzel egyidejűleg folyamodnak, hogy az anyagi alap előteremtése érdekében az imaszékek eladására is megkezdhesék az aláírások gyűjtését, amit november 14-én megkapnak. Ennek nyomán november 20-án hattagú imaszékeladó bizottságot küldenek ki. Az előjegyzés gyors ütemben folyik, 1854. január 8-ig 604 pár ülésre történik előjegyzés 184 200 forint értékben.[8]

A pénz megszerzése mellett további elengedhetetlen feltétele volt a templomépítés megkezdésének a végleges építési tervek megszerzése és a szervezési-előkészítési munka folyamatos végzése. Ez utóbbihoz tartozott, és minden további lépésnek feltétele volt a *templomépítési bizottság összeállítása* s a bizottság *működési szabályzatának* elkészítése, majd ezeknek a Helytartóság által való jóváhagyatása. Ennek benyújtása 1854. január 8-án történt meg.[9] A viszonylag nagy létszámú (negyvennél több tagú) építőbizottság tagjaiból egy szűkebb (nyolctagú) építőbizottságot[10] állítottak össze. Hogy ez kezdettől fogva így volt-e, vagy csak később, midőn tapasztalhatták, hogy a nagy létszám egy nagy építkezés hatékony, rugalmas ügyvitelére alkalmatlan — nem tudjuk.

Tervek készíttetése

A templomra három terv készült, közülük választotta ki 1854 májusában a templomépítő bizottság a megvalósításra kerülőt.[11]

Az első tervet 1851 első hónapjaiban a *Kauser-Feszl-Gerster* társulás[12] készítette, architektúra tekintetében azonban Feszl Frigyes művének kell tekintenünk, s a továbbiakban ilyen módon fogunk róla beszélni. A terv, mint láttuk, az akkori építési bizottság felszólítása alapján készült, midőn egyidejűleg Hild Józsefet is megbízták a tervezéssel.

Hild azonban nem készítette el a Feszl triással egyidejűleg a tervet, amit tanúsít, hogy 1853 október—novemberében, a templomépítés felsőbb engedélyezésekor „Hild József építész fel is szólítottott, hogy az építési tervet és költségvetést haladéktalanul nyújtsa be”.[13] Nyilván az történt, hogy az amúgy is nagyon elfoglalt Hild a ki tudja hányadik zsinagógaterv elkészítését, melynek különben sem volt akkor olyan aktualitása, mint 1853 végén, nem vette komolyan és halogatta. A fiatal Feszl társaival együtt viszont megtiszteltetésnek tekintette a megbízást, a nagy lehetőséget látta benne, és haladéktalanul munkához látott. Hild József végül is 1853—54 fordulóján készítette el tervét, mivel az 1854. III. 3-i tervbírálaton már szerepelt.

Ludwig Förster megbízásáról tudunk közvetlenül a legkevesebbet. Nyilvánvalóan a bécsi Tempelgasse-i zsinagóga építése (1853—58) volt az alap, ami miatt hozzá fordultak. 1850 decemberében, midőn Hildnek és Feszlnek adták a megbízást, a bécsi zsinagógának úgyszólván biztos, hogy nem voltak meg a tervei, valószínűleg még az építész személyében sem történt döntés. 1853-ban azonban már teljesen más volt a helyzet. A pesti hitközség, ill. annak prominens tagjai a bécsivel, ill. képviselőivel állandó kapcsolatban voltak. A haladottabb, előnyösebb helyzetben lévő,



1. Kauser-Feszl-Gerster: A zsinagóga megvalósulatlan terve, 1851. Színes litográfia



2. A zsinagóga eredeti külső képe. Fotó 1895 előtt

már többet megvalósító bécsi hitközség példaként hatott, miként a Kornhäusel-féle kultusztemplom megépítése idején (1826) is. A mostani templomépítés ügyében is többször fordultak a bécsi hitközséghez tanácsért, felvilágosításért.[14] Jelentős körülmény volt az is, hogy Boscovitz Löbl József személyében olyan ember állt a hitközség élén, aki egyidejűleg volt pesti nagykereskedő és igen tekintélyes bécsi bankár.[15] — Biztosra vehetjük, hogy Förster megbízása Hild említett sürgető felszólításával egyidejűleg történt, midőn már legalábbis tudni lehetett, hogy a templomépítés engedélyét megkapják. Egy későbbi levelében ugyanis Förster leírja, hogy 1853 decembere óta foglalkozik a templom tervezésével.[16] Ezt megerősíti, hogy Förster — műleírásának tanúsága szerint — 1854 februárjában készült el munkájával.

Több terv készíttetésének magyarázata lehet, hogy a megbízó választási lehetőséget kíván biztosítani magának. Ez játszott bizonyára szerepet itt is, de nem akármilyen módon. Megjegyzendő, hogy a harmadik megbízás az eredeti elgondolásban nem szerepelt, azt az események későbbi alakulása hozta magával. Bár választani már két tervből is lehet, mégis elgondolkoztató, hogy a rendkívül nagy tekintélyű, közel egy évtizede a hitközségnek dolgozó Hild mellett miért bízták meg a fiatal, öt éve működő építésztriászt mintegy vetélytársul — ami az idős, tekintélyes mesterral szemben akár sértésnek is volt tekinthető?

Nézetünk szerint a több terv készítésének alapvető magyarázata a hitközségen belüli különböző beállítottságú, ízlésű csoportosulások, frakciók létezése volt. Ahogy megszögzött volt a hitközség rítus tekintetében, valami ha-

sonló, noha lényegesen enyhébb színezetű nézeteltérés állt fenn a templom stílusát illetően is. Lényegében a stílusvitát akarták két terv — és éppen ezért *csak* két terv — készítésének segítségével eldönteni, s nem különböző építészeti megoldások életre hívásával jó és még jobb megoldásokat ütköztetve optimális építészeti eredményhez jutni.

Ismerve Hild munkásságát, klasszicista művészi meggyőződését és az addig készült, nyilván klasszicizáló zsinagóga tervezeteit is, tőle ilyenre számítottak a végleges, nagy templom terve esetében is — mint ahogy így is történt. A klasszicizmustól az ízlés akkor már általában is elfordulóban van, s ezen túlmenően a keleties-romantikus zsinagógastílus hihetően sokak szemében modernebbnek és alkalmasabbnak tűnt. Bár az akkori építészek mindegyike képes volt különféle stílusokban tervezni, számunkra nyilvánvaló, hogy Feszl Frigyes irányulása különösen alkalmas volt e célra. Mivel azonban 1850-ig még alig volt alkalma a csupán 1845 óta Pesten működő fiatal építésznek ezt széles körben megmutatnia, joggal tételezzünk fel valamilyen — általunk egyelőre ismeretlen — személyes ismeretséget, kapcsolatot is a megbízás mögött. A mondottakat megerősíti Katona József, midőn a két tervről írva azt mondja: „mindegyiknek, különösen az utóbbinak [a Feszl-félének] igen sok híve akadt.”[17] Valamint Vámos Ferenc, aki a — természetesen nem egykönnyen ellenőrizhető — családi hagyományt tolmácsolva mondja: „unokaöccsének, Feszl Károlynak elbeszélése szerint a Dohány utcai zsidó templomnak tervezési megbízását elnyerhette volna, ha néhány kívánságnak eleget tesz. Feszl azonban — nemcsak ebben az egyetlen esetben — visszautasította a változtatást. Ma-



3. A zsinagóga belső képe

kacsul ragaszkodott elképzeléseihez”. [18] S valóban — mint láttuk — munkája 1851-ben szinte elfogadott tervnek látszott. Végül Feszl és a hitközség közötti meglevő kapcsolatra utal, illetve azt megerősíti a belsőnek tervezésébe 1858-tól való bekapcsolódása.

Míg Hild és Feszl párhuzamos megbízása mögött a stílusvita és a hitközség eltérő nézeteket képviselő két csoportja valószínűsíthető, addig Förster három évvel később történő felkérése inkább egy szűk csoport akciójának látszik, benne a Bécsben is otthon lévő hitközségi elnök, Boscovitz Löbl József jelentős szerepét, talán iniciálását sugallva. A lépés indítéka a stílusvita eldöntése már nem lehetett, inkább az, hogy a keleties-romantikus változatot akaró befolyásos vezetők jobban megbíztak az idősebb, tekintélyesebb és külföldi Försterben. Befolyásolhatta őket a bécsi hitközség döntése és megtetszhetett nekik a Tempelgasse-i zsinagóga terve, mely építkezésnek 1853-ban az alapkőletétele megtörtént. Az is lehet, hogy eleve valamilyen laza adaptálást igényeltek, aminek feltevését némileg alátámasztja a két templom közti több, szinte azonosságig menő hasonlóság.

Mindezekből világos, hogy *nem volt tervpályázat*, sem nyilvános, sem ún. meghívásos. [19] Ennek az eddigieken kívül az is ellentmond, hogy pályázatról sehol, semmilyen *forrás* nem tud, nem beszél, az említett három tervnél többről sehol szó sincsen. Márpedig egy nyilvános tervpályázatra teljesen bizonyos, hogy jóval több pályaterv érkezik be. Adatunk van ugyanakkor arra, hogy a tervezésért mindhárom építész megkapta tiszteletdíját, s bizonyítunk arra, hogy pályadíjakat viszont nem fizettek ki senkinek. *Hild József* 1854. július 30-án kelt árajánlatában kijelenteni, hogy a megbízás átvételével a korábbi tervezésért őt megillető honoráriumot kiegyenlítettnek tekinti, tehát kalkulációjába beleszámította. [20] A templom költségeit tartalmazó két kimutatásban pedig szerepel a *Kauser-Feszl-Gerster* triánszák és *Försternek* honoráriuma (*Hildé* nem!), ugyanakkor pályadíjak kifizetése nem. [21] Így tehát téves az irodalomban napjainkig rendkívül gyakran szereplő állítás tervpályázat létezéséről, mely nem egyéb, mit a három terv alapján történő döntés tényéből levont indokolatlan következtetés.

A tervek

Hild József 1853—54 fordulóján készített tervéről nem sokat tudunk. Stílusáról Kempf tájékoztat [22], néhány vonását a hitközségi tervbírálatból tudjuk meg. [23] Miként Feszl, ő is eltér az 1850 decemberében kapott megbízás azon előírásától, hogy az utcai fronton háromemeletes bérház építendő. A bérházszárnyakat a telek két oldalán helyezte el, úgy hogy közöttük udvar keletkezzék, melyet hátul a templom homlokzata zárt le. Az épületszárnyak udvar felé néző homlokzatsíkjait úgy rendezte el, hogy azok az utcavonalra merőlegesen voltak, s az udvart lezáró templom homlokzata párhuzamos volt az utcával. Így került el, hogy a telek ferdesége a templom udvarába lépve láthatóvá váljék. Ugyanezt a templom belsejében pedig úgy érte el, hogy annak kis előcsarnokát formálta szabálytalanra, s a kiegyenlítés céljából hosszabb belső falszakaszra vakajtókat helyezett. Mindennek természetesen az volt az ára, hogy a két oldalszárny szabálytalan befoglaló formájú lett, aminek alaprajzi megoldása bizonyára nem történt kompromisszumok nélkül. A klasszicizáló épületről még egy fontos dolgot tudunk, és pedig azt, hogy kupolás megoldású volt.

A *Kauser-Feszl-Gerster* társulás nevéhez fűződő, érde-

mileg 1851 elején Feszl Frigyes által készített terv éppúgy nem áll rendelkezésünkre, mint a többi, de egy főhomlokzati perspektivikus terv fennmaradt, és pedig két változatban: Feszl akvarelljén [24] és egy arról készült színes litográfián. [25] A tervezők nevét is feltüntető litográfia ellenére hosszú ideig meglepően kevés említésével találkozunk Feszl eme tervének, melyről legrészletesebben Kempf X. Ferenc beszél 1859-ben, forrásértékű írásában. [26] Feszl Frigyes feladatát úgy oldotta meg, hogy a két telekhatárra egy-egy kétemeletes lakóépületszárnyat tervezett. Ezek az utca felé háromtengelyesek voltak, hosszoldalaik azonban — a telek ferdesége következtében — különböző méretűek: 11, ill. 9 tengelyesek. Az oldalszárnyak tekintetében tehát — Hildtól eltérően — elvben ugyanazt a megoldást választotta, mint később Förster. Így trapéz alakú udvart kapott, de az oldalszárnyak homlokzati síkjára merőlegesen elhelyezkedő templomhomlokzatot tudott tervezni. Maga a templom szabadonállóan helyezkedett el, a lakóházszárnyakhoz nem kapcsolódott, azoktól szabad terület választotta el. Alaprajzi elrendezésére nézve a homlokzati tervből nem sokra lehet következtetni. Hatalmas, domináló kupolája sugallná a centrális elrendezést, ez azonban nem lehetséges, mert az imaszékek tervezett számában is megmutakozó helyigényt itt csak hosszahajós formában lehetett kielégíteni.

Ludwig Förster [27] tervéről, mellyel a megbízást elnyerte, közvetlenül nem tudunk semmi közelebbit, a döntés alapjául szolgáló tervek, mint mondtuk, nem maradtak meg. Förster 1854 februárjában kelt műleírása [28] túlnyomórészt a zsinagógaépítésre vonatkozó általános eszmefuttatásból áll, s nagyjából annyit tudunk meg tervére vonatkozóan, hogy az épület külsejét nyerstégla burkolattal akarja megoldani, a karzatokhoz pedig öntöttvas szerkezetet tervez. Mivel az építési bizottság változtatás nélkül fogadta el, ez a terv nyilván kevéssel vagy semmiben sem különbözött a beadványi tervtől, ill. a megvalósult változattól. Teljes belső elrendezése szinte azonos a Tempelgasse-i zsinagógaéval. Ugyanúgy homlokzatának nyerstégla megoldása, valamint kapubejáratának azonossága említhető meg. Utcai homlokzatának elrendezése, kéttornyos megoldása az, ami lényegesen különbözik a bécsi templométól.

Az építési terv kiválasztása

1854 február végéig a hitközség által rendelt mindhárom terv elkészült, így nem volt más hátra, mint a megépítendő terv kiválasztása. Az építési bizottság saját kebeléből egy hétagú bíráló bizottságot nevezett ki, mely a megfelelő terv kiválasztására március 3-án összeült.

A bírálati jegyzőkönyv [29] tanúsága szerint főleg alaprajzi, funkcionális kérdések szerepeltek, ennek ellenére biztosak lehetünk abban, hogy egyéb — művészi, ízlés — szempontok is szerephez jutottak a döntésben. Így szó volt a *telekferdeség látványának* elkerüléséről mind az előudvarban, mind a templom belsejében — ahogyan Hild tervének tárgyalásakor már láttuk. Másodszor szó volt arról, hogy mind a női karzatra, mind a kórushoz ne kerek *csigalépcső* vezessen, hanem rendes lépcsőház épüljön, ahogyan — a bírálat említése szerint — Hild tervében látható. Harmadik pontjában a *bejáratú ajtók szaporításáról* intézkedett a bizottság. A főbejárat mellett még két oldalkaput kívánt, s az oldalhomlokzatok közepe táján még két-két vészkijáratot. A negyedik pont a *homlokzattal* foglalkozik, de csak annyit tudunk meg belőle, hogy ízlésesen díszített, impozáns külsőt igényeltek, és ezt különösképpen egy utca felől

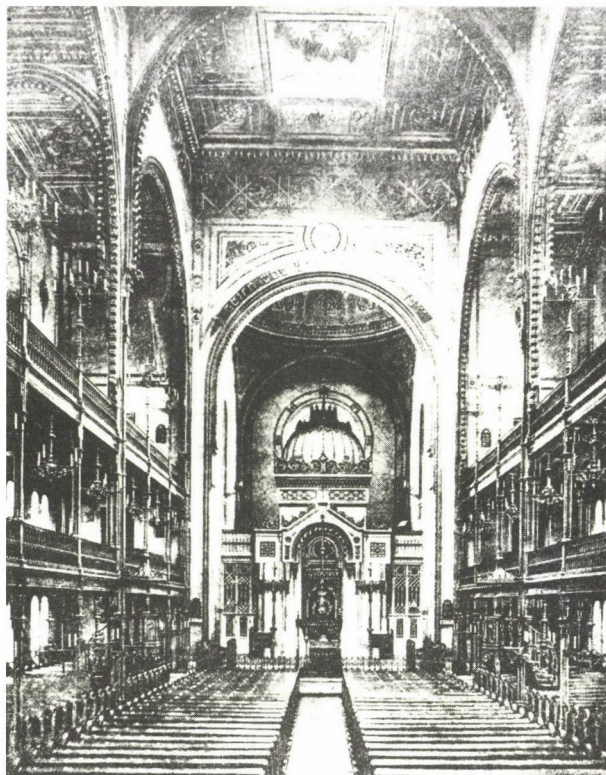
főkupolával vélték elérhetőnek, valamint több kisebb kupolával a két elülső oldalon, miként a Kauser-Feszl-Gers-ter-terven volt látható. Ezért a bizottság úgy határozott, hogy Hildet, kinek tervét alaprajz és belső elrendezés tekintetében a legmegfelelőbbnek ítélte, felszólítja: a homlokzatot „az említett stílusban” dolgozza át — annál is inkább, mivel az ő terve is kupolás megoldású volt. Az „említett stílusban” kitételből sajnos nem világos — a szövegösszefüggésbe beállítva —, hogy csupán az említett többkupolás elrendezésről van-e szó, vagy Feszl orientalizáló modorának átvételéről, de az előbbi a valószínűbb. — Hild az átdolgozással két hónapon belül kész volt, s 1854. május 4-én a módosított tervet átadta. Az ezt rögzítő záradék még azt is tartalmazza, hogy a bizottság a tervvel teljesen egyetértett.

Két héttel ezután, május 18-án összeült a teljes templom-építési bizottság, hogy véglegesen döntsön a megvalósulásra szánt terv kiválasztása ügyében. Az eseményről csupán Kassovitz J. H. bizottsági tag másnap írásba foglalt ellenvéleménye tájékoztat minket.[30] Bár az ülésen többen kifogásolták a telek ferdeségét nem leplező megoldást, a csigalépcsőket, sőt a külső formát is, végül mégis Förster tervét fogadták el, félretolva a kiküldött bíráló bizottság véleményét, egész munkáját. Hogy ez miért és mi módon történt így, nem tudjuk. Egyetlen forrásunk, Kassovitz írása sem árul el erről semmit, noha ő bizonyára többet — valószínűleg mindent — tudott, de ezt nyilvánvalóan nem tartotta célravezetőnek hánytorgatni.[31] Kassovitz ellenvéleményének május 19-én történt rögzítésén kívül (amit a templomépítési bizottságnak küldött meg), június 11-én a hitközség vezetőségéhez is fordult ez ügyben. Kérte, hogy különvéleményét vegyék be az építészeti bizottság jegyzőkönyvébe; küldjék el az engedélyező városi és országos építési hatóságokhoz; és ezekkel együtt mindkét helyre Hild tervét is juttassák el.

Hogy beadványának mi lett a sorsa, nem tudjuk. De gyaníthatóan ennek alapján döntöttek úgy a hitközség vezetői, hogy kívülálló szakvéleménnyel támogatják meg álláspontjukat, s felkérnek három bécsi szakembert véleményadásra. A szakvéleményt August Sicardsburg, a bécsi Képzőművészeti Akadémia tanára, Anton Ubell városi építőmester és Joseph Malinsch, a bécsi városi építési hivatal egyik kerületi adjunktusa írta alá. Tehát egy művészi, egy gyakorlati és egy hatósági szakemberből álló együttes. Az 1854. június 23-án kelt véleményezés szerzői feltehetően már a kiviteli terveket, ill. azok lényeges részét is látták. A hitközség kérelme alapján és Förster beleegyezésével készült állásfoglalás lényegében a Kassovitz által vitatott pontokban nyugtatja meg az építtetőt, s a művészi megoldást is megfelelőnek tartja.[32]

Az építkezés

Mindezek után 1854. július 30-án a telken álló egyemeletes épület bontásával a nagy terv megvalósítása elkezdődött. Szeptember 5-én már sor került az alapkövételére és az 1854. esztendő építési szezonjának végére, december közepéig az alapozás elkészült. Az épületnek 1855 végéig tető alá kellett kerülnie, a templom felavatását 1856 szeptemberében akarták végezni. A kiviteli munkák — a középítkezéseknél akkor általános — versenytárgyalásos alapon történtek, így a kőművesmunkákat Hild József végezte[33], akivel a szerződést — bár a munka már folyt — csak 1854. szeptember 22-én kötötték meg.[34] A bécsi tervezőnek állandóan a helyszínen levő helyettese az ő alkalmazásában álló



4. A zsinagóga belső képe. Fotó 1891 előtt



5. A szentély a kupolás frigyszekrényrel

Wechselmann Ignác építészvezető volt.[35] Szerepe nem tévesztendő össze a kőművesmunkákat a helyszínen irányító kőműves-palléréval, aki Hild alkalmazottja volt. Wechselmann a tervezőt helyettesítette, végezte mindazt, amit távollétében a tervező nem tudott végezni, tehát mai szóhasználatlaltal építész művezetést látott el, s ebben az értelemben az építész érdekeit képviselte. Jelen esetben azonban fokozatosan egyre inkább a hitközségnek is bizalmi emberévé vált, míg végül — Förster kiválása után is az építkezésen maradván — teljesen a hitközség érdekeinek képviselője lett. Ebben bizonyára jelentős szerepe volt annak, hogy ő maga is zsidó vallású volt.

A templom építési munkái lényegében három részre tagolódtak: a kőművesmunkára, a vasszerkezet elkészítésére és felállítására, valamint a legkülönbözőbb szakipari, ill. díszítőmunkákra. A kőművesmunka és a vasszerkezet elkészítése — különféle okokból — nem a kellő ütemben haladt.[36] Ezért a templom 1855 végére, miként tervezték, nem került tető alá, ez csak egy évvel később, 1856 őszén történt meg.[37]

Ami a vasszerkezetet illeti: érdekes, hogy a példa nélküli és az akkoriban szokásos méreteket messze meghaladó szerkezet gyártására Förster először Magyarországon kért ajánlatokat, az Óbudai Hajógyártól és Ganz Ábrahám öntődjétől.[38] Végül is Albrecht főherceg tescheni vasművével kötött — Förster tárgyalásai alapján — szerződést a pesti hitközség 1855 nyarán.[39]

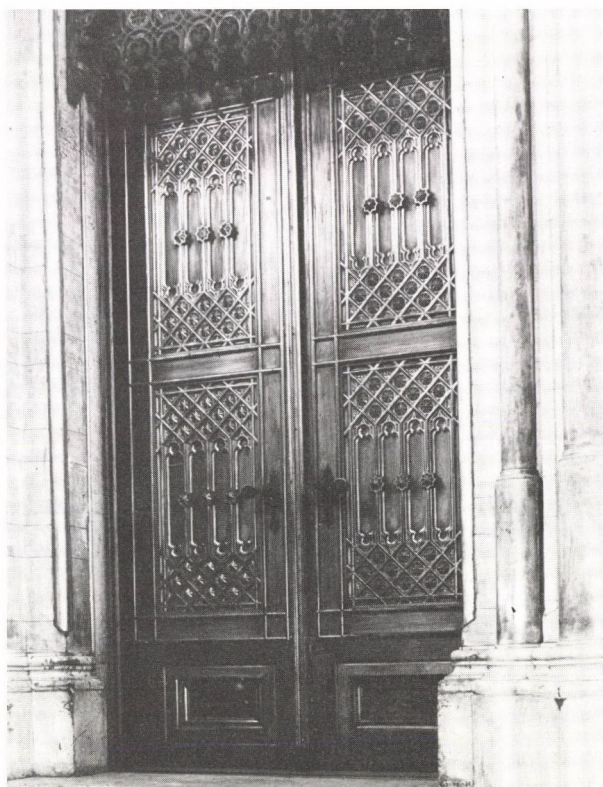
Förster kiválása

Ludwig Förster és a pesti hitközség közti ellentétek 1857 őszén robbantak ki. Förster szerint a kialakítottnál jóval több tervezési munkát kellett végeznie, részben azért, mert az építető a templomnak sokkal gazdagabb kiállítását igényelte, mint amilyenre szerződtek; részben a munkák jelentős elhúzódnása és a templomépítő bizottság időt rabló, körülményes irányítása miatt. Ezért, végső álláspontként, a megemelkedett kiviteli költség 3,5 százaléka tartott igényt, a monumentális épületeknél szokásos 5%-kal szemben. A hitközség azonban hajthatatlan maradt, s bár Förster nem lépett vissza, az építető 1857. november 15-i levelében lemondott a tervező további szerepléséről.[40] A templomépítési bizottság ezután az építész helyetteseként többször szereplő Carl Schumannhoz fordult, hogy a még hiányzó tervrajzokat elkészítse. Ez elől Schumann — érthetően — elzárkózott, mivel, mint írta, Försterhez baráti szálak fűzték.[41]

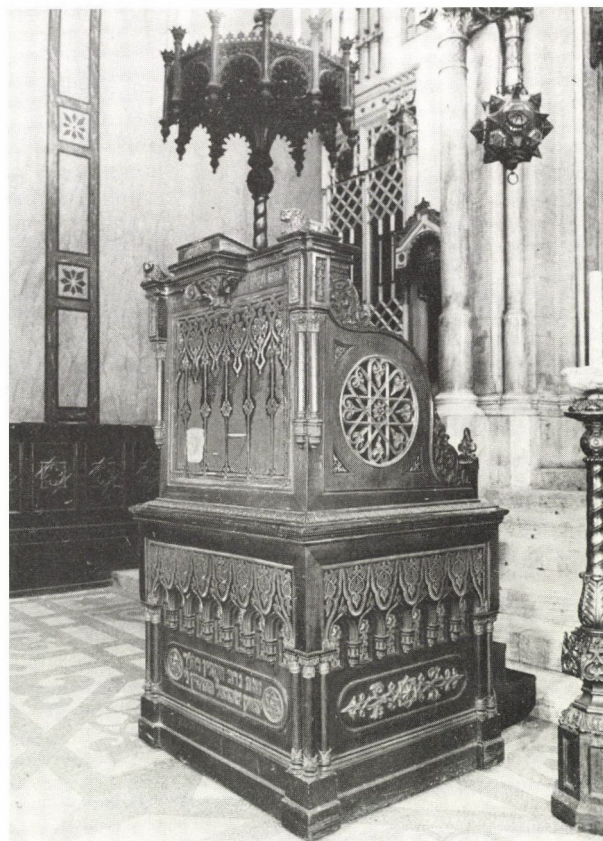
Förster természetesen nem hagyta ennyiben a dolgot, s ha nem is azonnal, de 1859. március 3-án panasszal fordult a Cs. Kir. Budai Helytartósági Osztályhoz.[42] A helytartóság az ügyet gondosan kivizsgálta, de sem észrevételre, sem közbelépésre okot nem talált. Szemmel látható volt, hogy az ügyben csak építésrendészeti ill. középítési ügyet látott, egyéb, magánjogi kérdésben pedig nem tekintette magát illetékesnek — mint ahogy nem is volt.[43]

Feszl Frigyes bekapcsolódása

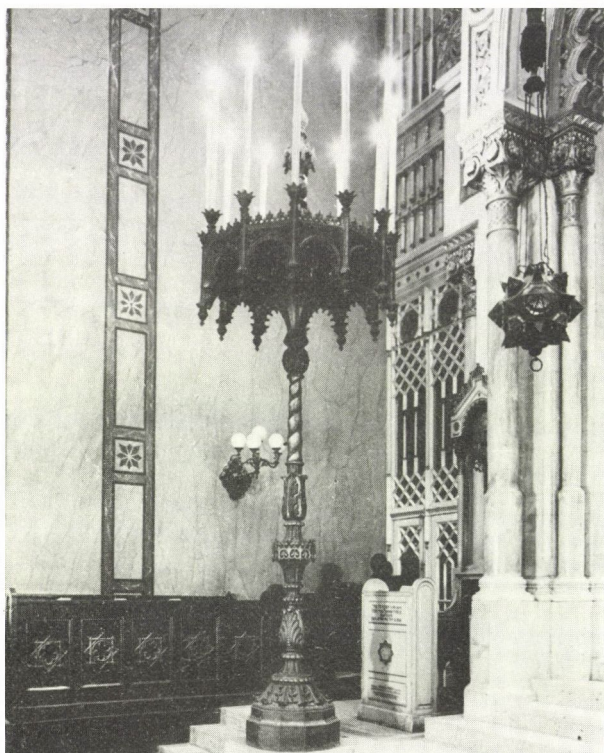
Förster kiválásával, és azzal, hogy C. Schumann nem tudták megnyerni, függött össze, hogy a hátralévő munkában Feszl hét évvel a zsinagógaterv elkészítése után szerepet kapott. Nyilván mindazt, amire volt terv, aminek készítését már elkezdték, azt Förster elgondolásai szerint meg is csinálták. A leglényegesebb hiány a díszítőmunkák elvég-



6. A frigyszekrény ajtaja



7. A szószékké alakítható előimádkozói pulpitus



8. Kandeláber a szentélyben

zése volt. Ezt alighanem mindjárt 1858 elején Feszltre bíz-
ták.[44] Feltehetően azért, mert 1851-ben készített orien-
tális terve alapján bíztak abban, hogy az ugyancsak orientá-
lis formálású templom architektúrájához jól fog alkalmaz-
kodni. Bizonyára személye és képességei iránt is bizalom-
mal voltak, ahogyan ezt az 1850-es tervezési megbízás is
tanúsítja.

Munkája során Feszlt először is átalakította a frigyszek-
rényt[45], és teljesen új formálást adott neki — talán éppen
olyat, amilyen az általunk nem ismert 1851-es tervben
szerepelt —, majd ezzel kapcsolatban megformálta a szent-
élyt és megtervezte annak berendezését.

A frigyszekrény gazdagon kiképzett, finoman megfor-
mált kupolával koronázott centrális építmény képét mutat-
ja, mely első arányaival és a templomhoz, kivált a szent-
élyhez viszonyított méreteivel, tömegességet érzékeltető
formálásával monumentális hatást kelt. S bár abszolút mé-
retei egy épülethez viszonyítva szerények, művészi szem-
pontból Feszlnak a Vigadó mellett legjelentősebb megvalósult
és fennmaradt építészeti alkotását kell benne látnunk. — A
kompozícióhoz szervesen hozzátartozik az a geometriku-
san-mérművesen tagolt farácsozatos deszkafal, mely a
frigyszekrényt két oldalon a szentély oldalfalával összeköti.
Ezek mögé helyezték eredetileg az orgonaszínpok közül a
legnagyobb méretűeket — a többi a frigyláda mögött he-
lyezkedett el.[46]

A szentélyben található berendezési tárgyak tervezése is
Feszlt nevéhez fűződik, kezdve a *mizrah-emelvény öntöttvas
rácsától*, melynek motívumai a frigyszekrény ajtajánál és
máshol is megtalálhatók. Ő tervezte azt a két hatalmas 12



9. A kandeláber részlete

ágú kandelábert, mely a frigyszekrény előtt áll, és két kisebb, szerényebb gyertyatartót. Művészi szempontból legjelentősebb az az előimádkozói pulpitus (sulchan), melyet Putschin S. Ignác ajándékozott a templomnak, s mely egy általa kitalált, ötletes szerkezettel egyetlen gombnyomás segítségével szószerűké alakítható át.[47] S végül a templom teljes kifestése is Feszli terve szerint készült.[48]

A templom építési és berendezési munkái 1859 tavaszára, az orgona ez év júliusára készült el, s így az eredetileg tervezett időpont (1856 ősze) után három évvel, 1859. szeptember 6-án megtartották a zárókö-elhelyezést[49] és a felavatást, ami a legnagyobb fennnyel és ünnepélyességgel történt meg.

A Dohány utcai zsinagóga stílusában két vonulatba illeszkedik bele. Egyrészt a romantikus építészetnek Európá-szerzte, de kivált Közép-Európában ekkor kedvelt félköríves, olykor enyhén orientális változatába, másrészt a század derekától kezdve kibontakozó, erőteljesen keleties igazodású, historizáló zsinagógaépítésbe.

Az utóbbihoz való tartozása hazánkban úttörő jelleget biztosít az épületnek, ebben az értelemben — a hazai zsinagógaépítésnek az általános, nemzetközi törekvésekhez való igazodása mellett is — közvetlen mintaképként is szerepelt. A romantika félköríves változatához való tartozása önmagában véve nem biztosítana épületünknek olyan egyedi helyzetet, mint a „zsinagógastílus”-ban való szerepe, de az

a tény, hogy azon belül a polikróm nyerstégla modort képviselte, ismét kiemelkedő helyet biztosít számára. Egy-két szerény méretű, ugyancsak külföldi mesterek által tervezett alkotáson kívül (a lórévi Zichy-emlékkápolna, az orsovai emlékkápolna pl.) semmi nem előzte meg e tekintetben. A néhány rokon léptékű nagyjából vele egyidős, de egy-két évvel későbbi tervezésű (a budai reáliskola, a Szekszárd-újvárosi rk. templom például). A polikróm nyerstégla külsőhöz hasonló jelentőségű a rokon szemléletből fakadó, megmutatott öntöttvas szerkezet belső térben való alkalmazása.

Ezekhez az építészeti kvalitásokhoz járul a templom egész szellemi, ill. kulturális jelentősége: az emancipációs folyamatban és a modernizálódó kultuszban való alapvető szerepe. Az emancipációs folyamatnak első nagyszabású, építményben testet öltő megnyilatkozása volt az akkor legjelentősebb magyarországi zsidó hitközségnek ez az igen nagyméretű, városképileg is súlyt képviselő, építészeti jelentős templomépítése, éspedig 1867, a törvényesen biztosított emancipáció előtt. Ebben ugyanúgy megnyilatkozik a zsidóság erre való erőteljes törekvése, mint az általános szemléletnek ezt lehetővé tevő lassú átalakulása. Tulajdonképpen a zsidóság emancipációs, beilleszkedő törekvésével is összefügg az említett másik mozzanat, a modernizáló, neológ kultuszra való törekvés, illetve a Dohány utcai templomnak ebben országos mintaként ható szerepe.

Komárik Dénes

RÖVIDÍTÉSEK

ÉÉT	= „Építés- Építészettudomány”
FL	= Budapest Főváros Levéltára
Friedmann, 1859	= Friedmann, Ignatz: Der Bau des Pester israelitischen Kultus-Tempels. In: „Illustriertes Israelitisches Jahrbuch für Ernst und Scherz” auf das Jahr 5620 (1859—1860). Erster Jahrgang. — Pest, 1859. 1—7, 125. és 1 tábla.
Groszmann, 1923	= Dr. Groszmann Zsigmond: A pesti kultusztemplom. „Magyar Zsidó Szemle” XL. (1923) 1. sz. 86—94.
Katalógus, 1984	= Dr. Komárik Dénes: Feszli Frigyes 1821—1884. (Kiállítási katalógus). Budapest, 1984.

Kempf, 1859	= Kempf, Franz Xaver: Geschichte und Bau des neuen Israelitischen Kultus-Tempels in Pest. Pest, 1859.
MZsM	= Országos Zsidó Vallási és Történeti Gyűjtemény (egykori Magyar Zsidó Múzeum)
OL	= Magyar Országos Levéltár
Vadász, 1909	= Vadász Ede: A pesti zsidótemplom első ötven éve. Budapest, 1909.
Zsidó Lexikon, 1929	= Újvári Péter (szerk.): Magyar Zsidó Lexikon. Budapest, 1929.

JEGYZETEK

1 Jelen tanulmány jelentősen rövidített változata a régi templom építéséről szóló részletes kéziratos monográfiának: Komárik Dénes: Bp. VII., Dohány utca 2—8. I. (zsinagóga) Budapest, 1989. Kézirat a Budapesti Műemléki Felügyelőség gyűjteményében. Célunk a közléssel az, hogy legalább nagy vonalakban összefoglaljuk e jelentős romantikus emlékünkné építésének történetét, közreadjunk alig ismert és teljesen ismeretlen építéstörténeti adatokat, korrigáljunk nem egy, a mai napig élő tévedést. — A Dohány utcai zsinagógával az elmúlt több mint 130 esztendő alatt alaposabban csak néhány írás foglalkozott. Forrásértékű a felavatással egyidejűleg megjelent igen részletes ismertetés (Kempf, 1859.); jelentős Groszmann Zsigmond nem túl terjedelmes, de igen megbízható összefoglalása (Groszmann, 1923.) és említésre méltó Vadász Ede szempontunkból hézagos, de egyébként igen sok adatot tartalmazó jubiláris írása (Vadász, 1909.). Több egyéb írás is közöl egy-egy felhasználható adatot. Mind az alapvető, mind a részleges munkák előnye, hogy szerzőiknek az eredeti dokumentumok rendelkezésre álltak, bár nem csekély az egymásból merítő közlések köre sem. Hátrányuk — szempontunkból —, hogy nem elsődlegesen építéstörténeti szempontú feldolgozások. E tanulmány megírásakor érzékenyen nélkülöznünk kellett — egyebek mellett — az egykorú hitközségi jegyzőkönyveket. Ezek a második világháború során elpusztultak. Öröndetes módon megmaradt azonban nem kevés

eredeti irat, melyek közül nem egy ez ideig ismeretlen volt, s tartalma így nem került be a művészettörténeti köztudat vérkeringésébe. Ezeket a Magyar Zsidó Múzeum őrizte meg, s tanulmányozásukért ezúton mondok köszönetet dr. Beneschofszky Ilonának, a gyűjtemény vezetőjének. Mivel a háborúban megfogyatkozott és szétdőlt gyűjtemény rekatalogizálása még nem fejeződött be, van remény a templomépítésre vonatkozó további dokumentumok előkerülésére. — Nem foglalkozunk az épület 1931-es kisebb módosításával, a Zsidó Múzeum árkádós épületének hozzáépítésével s a Hősök Emléktemplomával. Ezekre nézve lásd: Bor Ferenc: Bp. VII., Dohány utca 2—8. II. (templom és kultúrház). Budapest, 1989. Kézirat a Budapesti Műemléki Felügyelőség gyűjteményében.

2 Groszmann, 1923, 90. — Nem sokkal korábban, 1850. szept. 20-án történt a súlyos zsidó hadisarc elengedése (Zsidó Lexikon, 1929, 699.), így a hitközség anyagi helyzetének lényeges javulása volt alighanem az alapvető oka annak, hogy a templomépítés évek óta szunnyadó ügyét elővették, és tervezési megbízásokkal — mint látni fogjuk — az első szabadságharc utáni lépéseket megtették a kultusztemplom megépítése érdekében.

3 Groszmann, 1923, 90.

4 „Pesti Napló” II. (1851. máj. 23.) 363. sz. [3.]; „Der Spiegel” (1851. máj. 24.) No 121, 483.

5 *Groszmann*, 1923, 91. — Megemlítendő, hogy a „pesti izraeliták Reformtársulatát”, mely a szabadságharc idején alakult, s mind a politikai hatóság, mind az anyahitközség szemében szálka volt, 1852 októberében végleg feloszlatták. Azáltal, hogy a hitközség visszanyerte jómódú adófizetőit, gazdasági helyzete is megjavult. Nyilván ez adta meg a lökést ahhoz, hogy 1853 legelején az építkezéshez szükséges felsőbb jóváhagyás kérelmezésével a templomépítés a végleges megvalósulás útjára lépjen. *Szerényi Albert*: A zsidó reformmozgalomhoz. Budapest 1890-es évek, 2—13.; *Bernstein Béla*: Reformmozgalmak a magyar zsidóság körében 1848-ban. In: Évkönyv. Kiadja az Izr. Magyar Irodalmi Társulat. VII. Budapest 1898, 265. *Zsidó Lexikon*, 1929, 699, 700.

6 MZsM: 79.280. ltsz.: a folyamodvány impuruma, dátum, aláírás nélkül. — FL: IV. 1303. f. *Pesti tan. ir.* 2638/1853. p. 28 —29. említi az irat keltét és a hitközség iktatószámát, *Groszmann*, 1923, 91. a benyújtás időpontját. Maga az eredeti beadvány nincs a jelzett pesti tanácsi irat anyagában. De megvan a mellékletét képező, 33 §-t tartalmazó tervezet az építkezés adminisztratív és anyagi lebonyolításáról, valamint az imaszékek árának törlesztési rendje. Az előzőnek impuruma is megtalálható: MZsM: 80.36. ltsz.

7 Az engedélyezés lezajlására vonatkozó forrásaink: FL: 6. jegyzetben idézett irat; OL: D. 4. Kk. *Ministerium des Cultus und Unterrichtes*. D. 4. *Pesth, Bau einer Synagoge (1853)*, folio 50—56.; MZsM: 79.274. ltsz.

8 *Groszmann*, 1923, 92. — Az 1854. jan. 8-ig történt előjegyzés összegét említi: FL: IV.1303.f. *Pesti tan. ir.* 1434/1854. p. 1 —4.; impuruma: MZsM: 80.28. ltsz.

9 FL: előző jegyzetben idézett irat. A beadványhoz mellékelt igen részletes és alapos, átgondolt működési szabályzat címe: „*Instruktion für die Pesther israelitische Tempelbau-Commission*”.

10 Ez utóbbinak névsorát közli *Kempf*, 1859, 6.; *Friedmann*, 1859, 4.; *Groszmann*, 1923, 92.

11 Az eredeti tervek, melyek alapján aztán 1854-ben a véglegesnek kiválasztása megtörtént, nem maradtak fenn, pontosabban nincs róluk tudomásunk. Mivel mindegyik megrendelésre készült, azok a hitközség tulajdonát képezték és nyilván ott is őrizték őket. Hogy mikor és mi lett a sorsuk, arról semmilyen híradás nem szól, és a jelenlegi kutatás során sem sikerült rájuk bukkannunk. Érdekes az is, hogy az elmúlt közel 140 év alatt semelyik publikált írás nem említi, holott az alapvetőek olyan szerzők tollából kerültek ki, akiknek a Magyar Zsidó Múzeum anyaga, ill. a hitközség irattára hozzáférhető volt, sőt láthatóan ezek anyagára támaszkodva írtak. A tervek vagy nagyon korán eltűntek innen, vagy a tervlapok iránti — egyáltalán nem egyedülálló — érdektelenséggel állunk szemben.

12 A Kauszer-Feszli-Gerster társuláról, annak jellegéről, benne Feszli Frigyes szerepéről: *Katalógus*, 1984, 5—15.

13 *Groszmann*, 1923, 92.

14 MZsM: 79.258.1. ltsz. *Boscovitz József* hitközségi elnök 1853. júl. 18-án Bécsben kelt levele Barnay Ignác titkárhoz: „... melde Ihnen, dass ich von hiesiger Gemeinde alles nach Wunsch erhalte, ...”.

15 Erről igen részletesen *Bácskai Vera*: A vállalkozók előfutárai. Budapest 1989, 91. kk.

16 MZsM: 79.267. ltsz. 1857. X. 29-én kelt levél.

17 *Katona József*: A 90 éves Dohány utcai templom. Budapest 1949, 6.

18 *Vámos Ferenc*: Adalékok Feszli Frigyes életéhez és munkásságához. ÉÉT. XIII. (1981) 1—2. sz. 217, 218.

19 Érthetetlen módon téved tehát a kortárs *Friedmann Ignác*, aki nyilvánosan kiírt tervpályázatról beszél. *Friedmann*, 1859, 5.

20 MZsM: 79.226. ltsz.: „Ich erkläre zugleich, mit Uebernahme dieses Baues für mein Honorar für gelieferte Baupläne und Zeichnungen befriedigt worden zu sein.”

21 OL: D.122. 1858:8007. VIII.B. folio 5.; MZsM: 79.271. ltsz.

22 *Kempf*, 1859, 5. „... Hild verfertigte einen Plan im classisch-römischen Styl, ...”.

23 MZsM: 80.29. ltsz. (Függelék: 2. sz.)

24 Az akvarell Feszli Károlynak, Feszli Frigyes rokonának tulajdonában maradt fenn. Feszli Károly halála (1954) után özvegye elajándékozta, nem tudjuk, kinek, azóta lappang. *Vámos Ferenc*:

Adalékok Feszli Frigyes életéhez és munkásságához (II. rész). ÉÉT. XVI. (1984) 1—2. sz. 122. Szerencsére a lap képét Vámos Ferenc még 1925-ben közölte, így ennek az egyetlen forrásnak alapján az akvarellt ismerjük. *Vámos Ferenc*: Feszli Frigyes és kora. „Magyar Művészet” I. (1925) 6. sz. 353.

25 Mivel mind ez ideig a Feszli terv és a litográfia keletkezésének 1851-es időpontja nem volt ismeretes, arra nézve az irodalomban különböző téves (későbbi) évszámok szerepeltek, különböző megfontolásból származó becslések alapján. — A litográfián a tervezők neve pontatlanul látható: „*Project: Hauser, Feszli, Gerster*”. Hauser — Kauszer helyett — nyilvánvaló elírás. Gerster — Gerster helyett — a litográfián jól láthatóan apró szemcséhibák a nyomó kővön, az r betű indítása még látszik is. — A rendkívül ritka litográfiából e sorok szerzőjének egyetlen példányt sikerült találnia. OL: T.14. *Tervek a Kereskedelmi Minisztérium anyagából*, 2. téka, folio 148. Eredetileg a Liedemann-hagyatékhöz tartozott. Ritkaságára jellemző, hogy Gerszi alapvető munkája (*Gerszi Teréz*: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Budapest 1960.) nem tartalmazza, a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka, a Budapesti Történeti Múzeum Metszettára és az MZsM egyaránt nélkülözi. Ez utóbbinak 1916-os első katalógusában sem szerepel. Továbbá az is, hogy képének első és — tudomásunk szerint — második kiadása között 85 év telt el. Első illusztrálása: Egy régi tervrajz. „Építő Ipar” XXIV. (1900. júl. 5.) 27-1226. sz. 166.; második: *Katalógus*, 1984, 161.

26 *Kempf*, 1859, 5.

27 *Ludwig Förster* (1797—1863) Bayreuthban született, 1816-tól Bécsben élt. Először a bécsi akadémia növendéke, majd ugyanitt korrektor és néhány évig tanár is volt. Az építészetben nem annyira kiterjedt építészeti működése, mint inkább teoretikus és szervező tevékenysége révén volt jelentős. 1836-ban alapította az „Allgemeine Bauzeitung”-ot, melyet haláláig szerkesztett, s mely a monarchia határain túl is számottevő építészeti orgánus volt. Az anyagszerű építésnek, minden műszaki és építészeti újításnak híve, a historizáló tendenciák korai jelentkezésének propagátora volt. Magyarországon a *Dohány utcai zsinagógán* kívül nevéhez fűződik a *miskolci zsinagóga* (1861—63) és a *soproni evangélikus templom tornyának* terve (1861—64). — *Thieme-Becker*: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste, XII. Leipzig 1916, 137.; *Renate Wagner-Rieger*: Wiens Architektur in 19. Jahrhundert. Wien 1970, 111. és további helyeken.; *Sisa József*: A Kazinczy utcai zsinagóga Miskolcon... „Műemlékvédelem” XXVI. (1982) 4. sz. 257—262.

28 MZsM: 80.236. ltsz. (Függelék: 1. sz.)

29 MZsM: 79.29. ltsz. (Függelék: 2. sz.)

30 MZsM: 80.5. ltsz. Ezen a leltári számon két levél található: az egyiket Kassovitz 1854. máj. 19-én a templomépítési bizottságnak (Függelék: 3. sz.), a másikat jún. 11-én a hitközség vezetőségének (Függelék: 4. sz.) írta.

31 Kassovitz méltánytalannak és indokolatlannak tartotta Hild mellőzését, aki 10 év óta foglalkozott a templomépítés ügyével, és az ország legtekintélyesebb, legmegbízhatóbb építészének számít. Förster tervében — főleg — bizalmatlan volt az új öntöttvas építési móddal szemben. Kifogásolta, hogy az ő személyében egy a helyi viszonyokkal nem ismerős építésszel dolgoztassanak. Végül nehezményezte a terv kiválasztását, mely teljesen ellentmondott az addigi procedúrának.

32 MZsM: 80.11. ltsz. (Függelék: 5. sz.)

33 Ez a magyarázata, hogy — a céhes szabályoknak megfelelően — a beadványi terven az ő aláírása szerepel. FL: SzB. 17330.

34 MZsM: 79.233. ltsz.: a hitközség eredeti szerződéspéldánya.

35 *Wechselmann Ignác* (eredetileg Izsák) 1828-ban született a porosz-sziléziai Nikolaiban, s Budapestén halt meg 1903. febr. 17-én. Mesterségbeli képzéséről, korábbi működéséről adataink nincsenek. Mesterfelmérési irataiból megállapíthatóan magasabb (akadémiai, műegyetemi) képzettsége nem volt. Tudjuk, hogy Bécsben az Arsenal építésén dolgozott, s 1854-ben Förster alkalmazottjaként lett a Dohány utcai zsinagóga építésének vezetője. 1860-ban porosz állampolgárságát osztrákra cserélte és végleg Pesten telepedett le. Ugyanazt a szerepet töltötte be, mint másfél évtizeddel később a bécsi Kallina Mór (ki aztán szintén letelepedett Pesten) Otto Wagner képviselőjében és Szkalnitszky Antal a

berlini August Stüler mellett a Magyar Tudományos Akadémia székházának építésekor. A mesterjogot 1862. márc. 7-én kapta meg a pesti tanácstól, de a céh csak 1863-ban inkorporálta. A pesti céhben ő volt az első és egyetlen zsidó építőmester. Kitűnő szervezőnek, kivitelezőnek, gyakorlati szakembernek bizonyult, s Ybl több monumentális középületének volt kivitelező vállalkozója. Mindezek révén óriási vagyonra tett szert, melyből a gyermektelen mester 3400000 koronát hagyott halála után alapítványként a népiszkolai tanítók és tanítónők nyugdíjintézetére és a vakok intézetére. 1883-ban betegeskedése miatt a munkától visszavonult. — „Vasárnapi Újság” 50. (1903. febr. 22.) 8. sz. 123.; *Vadász*, 1909, 8—9.; *Zsidó Lexikon*, 1929, 957.; *Komárik Dénes*: Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. ÉÉ.T. III. (1971.) 4. sz. 415.

36 Forrásaink mind a *kőművesmunkára*, mind a *vasszerkezet* készítésére bőségesen tartalmaznak adatokat, különösen az utóbbiak hasznosak, elsősorban technikatörténeti vonatkozásban. Ezek részletezését azonban a rendelkezésünkre álló terjedelem — mivel nem elsődlegesen művészettörténeti érdekűek — nem teszi lehetővé. Ugyanígy le kell mondanunk a *szakipari munkák* részletezéséről, noha ebben szerényebb kőfaragó és díszítőszobrász-munka is szerepel. — Itt kell megemlítenünk egy problémát, amit Lechner Ödön egyik megnyilatkozása vet fel. Valamennyi forrásunk szerint az összes falazó és burkoló téglát és a terrakotta díszítményeket a „*Fabrik von Heinrich Drasche (Alois Miesbachs Erbe) aus Inzensdorf am Wienerberg*” cég szállította. (Kempff, 1859, 20.; Hild szerződésének adatai; stb.). E források, valamint levelezésében Förster senki mást a homlokzati terrakotta díszítmények gyártójaként nem említ. Utóbbi egyik levelében (MZsM: 79.242. ltsz.) felmerül egy osztrák cég, akit a hitközség esetleg meg akar bízni; egy másikban szó van arról (MZsM: 79.269. ltsz.), hogy az ő tudta nélkül a hitközség egy bécsi helyi vállalkozót bízott meg az előcsarnok terrakottáinak készítésével. Éppen ezért tanácstalanul állunk Lechner Ödön visszaemlékezéseivel szemben, melyben azt állítja, hogy apja kőbányái téglagyárában gyártottak „finomabb kerámiákat is, többek közt a bécsi Ferstel [sic] építész által tervezett budapesti zsinagóga összes terrakotta és mázas majolika munkáit is. Akkor és attól fogva vezetésem alatt számos kísérletet végeztünk a kerámia terén...”. (Lechner Ödön: Önéletrajzi vázlat. „A Ház” IV. (1911) 8. sz. 343.) Még ha fel is tételezzük, hogy 1858-ban, Förster kiválása után, nem a Drasche-Miesbach céggel dolgoztattak, akkor is magyarázatra szorul az egykorú, részletes és fontos beszámoló, források hallgatása erről, valamint biztosan nem áll fenn, hogy a Lechner-gyár készített minden terrakottát stb. Továbbá 1858-ban Lechner Ödön csak 13 éves volt, az ő *vezetése* alatt történtek volna a kísérletek?

37 Szerencsére ekkor már a *kőművesmunkának* mintegy 90 százaléka készen volt, mert 1856. dec. 9-én Hild József csődbe jutott, s a két évig tartó csődüggyel kapcsolatos anyagi viták, pereskedés az építetű és a kivitelező építész kapcsolatát megrontották. — FL.: *Budai Cs. Kir. Országos Törvényszék V.15/1856*. A 16 főlányi, csupán kevés részletkérdéssel foglalkozó iratanyagból a csödhirdetés időpontján kívül egyéb, számunkra fontos adatot nem tudunk meg. Az az iratcsomó, mely Hildnek csődeljárását kérő folyamodványát tartalmazta, s annak okait nyilván részletesen feltárta, a helyén nem található. Az irat jelzete — a mutatókönyv tanúsága szerint — *Pesti Országos Törvényszék V.62/1856*. volt.

— A befejezés időpontjáról téjékoztat: MZsM: 79.220. és 79.225. ltsz.

38 MZsM: 79.241. ltsz. Förster 1855. V. 1-jén kelt levele.

39 MZsM: 79.227., 79.260., 79.258.3., 79.266. és különösen 79.268. ltsz. — A bécsi templom vasszerkezetét is ez a gyár csinálta.

40 Ezt a levelet nem ismerjük, csak Förster nov. 27-én kelt válaszából értesülünk tartalmáról. (MZsM: 79.232. ltsz.) — Nem helytálló tehát *Groszmann*, 1923, 92. állítása, miszerint „az építész 1857 nyarán vissza is lépett a munkálatok vezetésétől.” Nem lépett vissza, hanem elmozdították, és nem az év nyarán, hanem csak a végén.

41 MZsM: 79.254. ltsz.

42 OL: D.122. 1858: 10663. VIII. B. (Függelék: 6. sz.)

43 OL: D.240. 1858: 1749.

44 Feszl szerepéről, az általa tervezett munkákról már *Kempff*, 1859. részletesen beszámol. Noha mind stíluskritikailag, mind a rendelkezésünkre álló írott és nyomtatott források alapján teljesen biztos, hogy Feszl művéről van szó, érthetetlen módon több publikáció csak feltételezen meri magáévá tenni mesterünk szereplését. Így legutóbb *Gazda Anikó* és *munkatársai*: Magyarországi zsinagógák. (Főszerk.: Gerő László) Budapest 1989, 239.

45 Hogy meglevőnek átalakításáról van szó, azt csak egyetlen forrás említi, *Kempff*, 1859, 16., de alátámasztja Förster néhány megnyilatkozása (MZsM: 79.228., 79.235. ltsz.) és hírlapi utalás is. Megjegyzendő, hogy a beadványi tervben (mely a bímát még a templom közepére helyezi!) a szentélyfalhoz simuló tóraszekrény-megoldást látunk, a bécsi templomban megvalósulttal lényegében azonosat! Ez még Förster tervezése során változott meg — nyilván a hitközség óhajára — szabadonálló építménnyé.

46 A frigyszekrénynek a farácsozattal összekapcsolódó mai megjelenése tehát nem azonos az eredetivel: a kupoladobot közrefogó orgonasípok — a művészi összehatást sajnálatosan rontó — látványa jóval későbbi időpontból származik, amikor az addig rejtett orgonasípokot fölemelték. — A belsőnek eredeti állapotát mutató képet csak egyetlenegy sikert találunk: „Budapesti Látogatók Lapja” IV. (1891. márc. 20.) 3. sz. 3. Az egész oldalas kép egykorú Klösz-fotó alapján készült, de magából a fotóból példány egyelőre nem ismeretes. Az az 1860-ból származó acél-metszet és az az 1861-ben készült litográfia, mely a templom belső képét mutatja, grafikailag oly gyenge, hogy az orgonasípok hiányának dokumentálásán kívül e célból semmire sem használható.

47 Mindannak, amit Feszl tervezett, díszítőszobrász-munkáját *Kramasch (Kramarsch, Kramarž)* Vince pesti szobrász készítette Feszl Frigyes rajzai alapján. Ugyanő készítette az előző esztendőben, 1857-ben, Weber F. társaságában a Feszl tervezte Masjon emlékbillikom modelljét is. Itt is részben modellek elkészítéséről volt szó, az öntés, ill. az asztalosmunka számára. (Kempff, 1859. 14, 18.) — A fémöntést *Schlick Ignác* végezte (Kempff, 1859. 15.).

48 Kivitelezője a sokat foglalkoztatott pesti dekorációfestő, *Durlach Gusztáv* volt (Kempff, 1859, 13—14.). A festést 1931-ben megújították, a jelek szerint a régivel azonos módon.

49 *Groszmann*, 1923, 93—95. közli a zárókőben elhelyezett okmány szerepének egy részét, mely azt mondja, hogy az a zsinagóga a salomoni templom elpusztulása óta épült valamennyi zsinagógát felülmúlja, mind terjedelmében, mind pompájában.

FORRÁSOK

(A régies helyesírással készült, nemegyszer pongyola szövegeket betűhíven közöljük.)

1. *Ludwig Förster műleírása és magyarázata pesti zsinagóga tervéhez. 1854. február*
MZsM: 79.236. ltsz.

Promemoria.

Um eine Grundlage für die Einrichtungen und den Baustil eines israelitischen Tempels der Jetztzeit in unse-

rer Zone festzustellen, kann nicht übergangen werden die Einrichtungen der ältesten israelitischen Gotteshäuser, das Wesen der orientalischen Baustile und dabei die unserm Klima und den bewährten neuern Erfindungen entsprechender Bauconstructionen ins Auge zu fassen:

Das älteste aus der Geschichte uns bekannte israelitische Gotteshaus ist der Tempel Gottes zu Moria, welches den Namen *Kaaba* führt. Dieses Gebäude wurde in 6^{ten} Jahrhundert durch Feuer zerstört, erhielt aber durch Mahomed die frühere geheiligte Form und hat eine Umfas-

sungsmauer, innerhalb der man den weißen Stein, das Grab Israels, den Brunnen der Hagar und die *Kuppel der Juden* sehen soll.

Aus der Bibel ist uns dann der Tempel Salomo's bekannt mit dem hause Gottes, 60 Ellen lange 20 Ellen breit, mit der Halle vor der Breite des Hauses, und den Allerheiligsten, 20 Ellen im Gevierte. Vor dem Hause waren zwei Säulen auf jeder eine Kugel mit gewundenen Reifen, 5 Ellen im Durchmesser. Im Inneren im Allerheiligsten war der Ort für die Bundeslade mit einem buntfarbigen Vorhang, ähnlich dem Zelte der mosaïschen Bundeslade, dann der goldene Altar für die Schaubrote, Wasserbecken und mancherlei Gefäße. Salomo hatte eine ehernen Kanzel gemacht und gesetzt mitten in die Schranke. Die Leviten sangen mit Cüzmbeln, Härten und Drommeten und standen gegen Morgen, die Wände waren vergoldet und mit Palmen und Kitterwerk und mit Cherubine verziert.

Nach der Zerstörung des Tempels durch Nebucadnezar erlaubten die persischen Könige Cyrus und Darius dem Gotte Israels ein neues Haus zu bauen, das Nehemia vollendete, zur Weite 60 Ellen und zur Höhe auch 60 Ellen; es hatte 3 Wände von allerlei Steine. Auf der Stelle dieses Tempel wurde die Omarmoschee gebaut, welche wahrscheinlich mit Benützung der Fundamente des 2^{ten} Tempels in Jerusalem erbaut wurde.

Die spätere Synagogen waren alle nicht von solcher Großartigkeit und von keiner ausgesprochenen Form; überhaupt hat sich ihrer kein ausgebildeter Baustil bemächtigt. In neuester Zeit sind viele und auch Größere Synagogen gebaut worden, es zeigt sich aber dabei eine Unsicherheit in der Wahl des Baustils, die annehmen läßt, daß die ausführenden Architekten mehr ihrer eigenen Gefühlsweise und Laune, als der Forschung der historischen Entwicklung jener Baustile folgten, welche dem Charakter eines Gotteshauses der Israeliten entsprechen.

Seinem Ursprunge und seiner Bestimmung gemäß soll ein israelitischer Tempel weder im egyptischen noch griechischen, oder romanischen oder gotischen Baustil erbaut sein, und nur annähernd kann der orientalisches-byzantinische Baustil dabei in Anwendung kommen.

Die in jüngster Zeit geschehene Ausgraben zu Chorsabad, Ninive und Babylon und die Erforschung der ältesten Baustile im Orient sind die reichen Fundgruben architektonischer Motive, welche vermutlich auch dem Bau der ältesten jüdischen Tempel zu Grunde gelegt waren, wenn auch noch nicht nachgewiesen ist, ob die Araber und Perser zur Zeit Salomo's einen Baustil hatten, der ihnen eigentlich zukam. Die uns bekannten Bauformen dieser Völker entsprechen aber dem traditionellen Wesen des jüdischen Ritus und den phantastischen und wunderbaren Gemüthshebungen des israelitischen Volks mit ihren Propheten und erklären die sonst nicht ganz deutliche Beschreibung des salomonischen Tempels, der als Urtypus für alle Synagogen gelten sollte, und selbst den ältesten christlichen Kirchen mehr noch als die Basiliken der Römer zum Vorbilde gedient hat, wie überhaupt das Christentum ganz im Judenthum wurzelt.

Salomo's Tempel hat, ähnlich der Anordnung der egyptischen Tempel ein Langschiff im Verhältnisse wie 1 zu 3, einen quadratischen Chor für das Allerheiligste und eine Halle vor dem Hause, wie auch in der Hauptsache die meisten christlichen Kirchen angelegt sind. Die zwei Säulen mit den Kugeln darauf können als Thürme gedeutet werden und waren wahrscheinlich das, was bei den Egyptiern die Obeliskten am Tempeleingange waren (z. B. in

Luxor) und bei den Türken die Minareh's (Signale, Leuchthürme) sind. Die Knäufe auf den Säulen sind bei den meisten orientalischen auch bei den christlichen Kirchen häufig in Anwendung gekommen. Die Wände von allerlei Steinen und die Verzierung mit emailirten Ziegeln waren schon im höchsten Alterthum, wie in Ninive entdeckt wurde, gebräuchlich. In Persien bildete man aus gebrannter Erde allerlei Polygone und damit die mannigfaltigsten Dessins; die Gesimse waren häufig mit kleinen übereinanderliegenden Nischen decorirt und mit krennelirten Galerien bekrönt. Die Arkaden hatten überhöhte Rundbogen, die Wände mannigfaltige Verschlingungen von Pflanzen, Bänder und Linien (Palmen und Kettenwerk) und Sinnprüche dazwischen. Die Abbildungen von lebenden Wesen war untarragt; in Salomo's Tempel war jedoch eines der hauptsächlich Dekormotiv die Darstellung von Cherubinen an den Wänden.

Diesen Typen entsprechend wurde der vorliegende Plan des Unterzeichneten in Beziehung auf Anlage und Decoration entwickelt, wobei insbesondere die monumentale Anwendung verschiedenartiger Backsteine und Terracotte geltend gemacht ist. Ein Haus mit Mörtelputz in Außere kann nicht monumental genannt werden, wird ausdruckslos und ist fast jährlich Reparaturen unterworfen, wodurch mit der Zeit die ursprünglichen Formen verwischt werden oder ganz zu Grunde gehen. Ueberdies widersteht in jedem Clima kein Material besser den Unbilden der Witterung als gut gebrannter Thon, welcher in Pesth wie in ganzen Donaugebiete in bester Qualität zu finden ist. Die Anwendung gußeiserner Träger für die Decke des Tempels und der Frauengalerien ist angezeigt, um die Durchsichten aus allen Sitzen gegen des Allerheiligste frei zu erhalten, während steinerne und gemauerte Pfeiler diese benehmen und für die bedingte Raumfältigkeit des Gebäudes eine größere Grundfläche, stärkere Widerlagsmauern und daher größere Kosten erfordern würde. Die leichten und freien Formen, welche der Natur des Gußeisens entsprechen, sind aber in keinem Baustil in solchen Uebereinstimmung zu bringen, wie in dem orientalischen, und wenn das Eisen als Metall, glänzend und hell mit theilweise Vergoldungen decorirt wird, so wird es um so sicherer mit dem Charakter des Gebäudes harmoniren. Die ganze Decke des Gotteshauses kann mit eisernen Tragrippen und dazwischen gemauerten flachen Gewölben aus Hölzriegeln gemacht werden. Auch die Fenster, Candelaber und Brustträger der Galerien sind von Gußeisen ausgeführt gedacht.

Die Halle kann mosaikartig gepflastert, der innere Raum aber mit Asphalt, der Fußboden des Allerheiligsten mit einem Teppich belegt werden. Das Dach soll mit Schieferplatten und die Oberlichter doppelt auf eiserne Rippen und mit starken Glastafeln gedeckt werden, wovon die Dessins Blau und Goldgelb erhalten. Die Decoration der Wände wäre auf Papier zu malen und mit Kautschukfirneiß aufzukleben, wodurch die Malerei schnell und wohlfeil besorgt werden könne.

Die übrigen Anordnungen gehen aus dem Plane hervor. Al Memor ist wie Salomo's Kanzel mitten in der Schranken gesetzt und der Predigerstuhl so gestellt, daß von allen Plätzen der Galerien der Prediger gesehen werden kann.

Das Erdgeschoß enthält 1500 Sitzplätze für Männer, außerdem 12 Sitze für die Vorsteher und Priester zu beiden Seiten der Kanzel, die Galerie vor dem Sängerchor bei der Orgel faßt noch 96 Sitzplätze für Männer. Die Frauengalerien faßen 1476 Sitzplätze. Im ganzen faßt also der

Tempel 3084. Sitzplätze und hat noch so viel freien Raum in den Gängen und Hallen, Daß 1000 Menschen darin stehen können.

Wien im Februar 1854

Ludwig Förster
Architekt

2. *A pesti izraelita hitközség által kiküldött bizottság tervek-rálati jegyzőkönyve, 1854. március 3.*

MZsM: 80.29. Itsz.

Das Comité, welcher zur genauen Prüfung der eingereichten Baupläne von der Bau Commission ernannt worden ist, hat sich am 3^{ten} März 1854 versammelt, und alle Pläne genau in Augenschein genommen, in Folge dessen hat sich dasselbe über folgende Punkte vereinigt.

1^{ens} Wurde die Frage gestellt, nachdem bekanntlich der Tempel Bau Grund eine schiefe Lage hat, und es jedenfalls einen unangenehmen Eindruck machen muß, wenn diese schiefe Lage durch Abtragung des Vordergebäudes stark zum Vorschein kommen wird — ob es rathsamer sei, die Verdeckung dieser schiefen Lage nach Außen oder nach Innen zu bewerkstelligen.

Worauf die Kommission sich einstimmig dahin aussprach, nach dem bei diesem imposanten Gebäude es vorzüglich darauf ankommt, daß der erste Eindruck, den dasselbe auf jeden Vorüber oder Hineingehende kein unangenehmer und abstossender sei, was aber durchaus nicht zu vermeiden ist, wenn der Tempel in ganz graden Richtung fortgebaut und das Siefe (sic!) des Grundes in Vorderraum oder Vorhof des Tempels erst Recht zur Anschauung kommt, so erachtet das Comité einstimmig daß es viel vortheilhafter und zweckmäßiger ist, wenn die beiden Vorsprünge oder Vorbauten des Tempels in ganz gleicher Richtung erbaut, und die Schiefe des Grundes von Innen, und zwar nicht im Inere des Tempels, sondern in der Vorhalle durch geeignete und kunstgerechte Maskirungen derart verdeckt, und ausgeglichen wird daß das eigentliche Schiefe weder von Außen noch nach Innen in markater weise (sic!) zur Anschauung kame, was am leichtesten zu bewerkstelligen ist, wenn nach dem Plane des H Architekten Hild der eben ganz von dieser Aussicht ausgegangen ist, in Vorhalle mehrere maskirte Glasthüren angebracht werden.

2^{ens} Wurde von dem Comité die Frage wegen Beschaffenheit der Treppen zur Frauen Gallerie und zum Khor einstimmig dahin entschieden daß dieselben durchaus keine runde Wendeltreppen, sondern ein ordentlicher zierlicher Stiegegang sein müsse, wie es im Hild'schen Plan beantragt ist.

3^{ens} In Betreff der Zugänge und Thüren hat sich das Comité dahin geeinigt, daß vorn beim Eingang drei Eingänge nämlich ein Hauptthor und zwei Seitenthüren, und ganz rückwärts ebenfalls zwei Thüren, außerdem aber auch in der Mitte von beiden Seiten zwei Noththüre angebracht werden sollen, welche bei besondere Ereignissen nur geöffnet werden sollen.

4^{ens} In Betreff der Facade wünscht das Comité ein sehr reich und geschmackvoll verziertes Äußere und glaubt diesen Zweck vorzüglich durch eine entsprechende Haupt Kuppel nach vorn, und mehrere kleinere Kuppeln an den beiden Vorderseiten nach jener Art und Weise, wie sie vom Architekten Kauser u Feszl gezeichnet sind zu erreichen — daher auch bestimmt wird H Architekten Hild, dessen Grundriss und innere Einrichtung nach dem Erachten des Comité die entsprechendste ist, zur Umarbeitung

der Facade in dem erwähnten Stile um so mehr aufzufordern, da auch seine Facade eben mit Kuppel angetragen ist.

J. H. Kassowitz / D. Fleischl / David Gans /
D. Oesterreicher / J. Lackenbacher / I. S. Putschin /
Simon Eigner

(A következő oldalon)

Am 4^{ten} May 1854 ist H Architect Hild in der Mitte des Comité erschein, und hat seine umgearbeitete Facade vorgelegt.

Das Comité ist mit dem Bauplane des H Architecten Hild rücksichtlich seiner Anlage und neuen Eintheilung ganz einverstanden

3. *Jakob Hirsch Kassowitz ellenvéleménye a zsinagóga építési tervének kiválasztásával kapcsolatban, 1854. május 19.*

MZsM: 80.5. Itsz.

Ehrsame Baucommission!

Gefertigter habe bereits in der Tempelbau Commissions Sitzung am 18^{ten} May 1. J. gegen die durch majora vota erfolgte Protocolls Beschlußfassung meine Gegengründe mündlich angeführt, sehe mich aber veranlasst, dieselbe hiemit auch schriftlich vorzulegen, und ausführlicher zu erörtern.

1^{ens} Wenn wir die Angelegenheit des Tempelbaues bis auf den Ursprung verfolgen, so müssen wir eingestehen daß in der ganzen Gemeinde keine andere Idee auftauchte, als diesen wichtigen Bau durch Hrn Architecten Hild ausführen zu lassen, der Tempelbau datirt sich nicht erst seit dem Bestande der gegenwärtigen Baucomission, sondern schon seit Jahren hat die hiesige Gemeinde dieses Werk vorbereitet, und immer war es Hr Hild, bei dem sie sich Rats erholte, er war es der ursprünglich, als die Gemeinde erst wegen der Bewilligung hohen Orts eingeschritten ist, die betreffenden Pläne zeichnete, er hat seit jener geraumen Zeit verschiedenartige Pläne und Zeichnungen geliefert, ohne ihn hätten wir nicht einmal einen Grundriß zu den Plänen gehabt, er hat meines Wissens wenigstens schon sechs Pläne gearbeitet, hat unendlich viel Zeit, Mühe und Geduld auf dieses Werk verwendet, hat sich auch bei den letzten Plänen in jede Abänderung und Bemänglung gefügt, hat gesucht, den kleinsten Wunsch jeder einzelnen Commissions Mitgliedes zu befriedigen, und hätte daher auch schon dieserwegen eine ganz vorzügliche Beachtung und Würdigung verdient. Wenn wir aber noch außerdem bedenken, daß Hr Hild anerkannter Weise der erste und reifmürteste Architect unseres Landes ist, daß er mit Recht die Anerkennung und das Vertrauen unserer Stadt genießt, daß ohne ihn kein Bau von Wichtigkeit unternommen wird, daß er unser Krankenhaus auf das Schönste und Prachtvollste hergestellt, daß noch kein einziger Bauführer über ihn und seine Leistungen die geringste Unzufriedenheit äußerte, daß über seinen Character-Ehrlichkeit und Solidität allgemein und einstimmig das größte Lob unter dem Publicum circulirt, wenn wir bedenken daß die ganze Stadt, und gewiß auch die hohen Behörden es sehr gewünscht hätten, daß wir diesen Bau dem Hrn Hild übergeben sollen, so ist es unbegreiflich, wie die Baucommission in einer Sitzung über alle diese wichtigen Rücksichten hinweggehen, und die Pläne des Hrn Hild einfach beiseitelegen könnte. Es ist allerdings wahr, die Comission hat sich viel Mühe genommen, die Hrn Hild und Förster zu vereinigen,

und Hr Hild wollte nicht darauf eingehen, allein bei reiflicher Erwägung wird eine löbl. Baucommission wohl einsehen, daß Hr Hild auch bei dieser Verweigerung sich als Ehrenmann, als Mann von Charakter, der volles Vertrauen verdient, benommen habe. Denn wäre es ihm bloß um schnöden Gewinn zu thun gewesen, so hätte er gewiss bei den vortheilhaften Anerbietungen, die ihm von der Commission gemacht worden sind, zur vorgeschlagenen gemeinschaftlichen Ausführung eingewilliget, aber es war dieser Tempelbau mit dem er sich schon seit 10 Jahren befaßt, für ihn ein Ehrenpunkt, er wollte etwas Ausgezeichnetes und Großartiges liefern, und da konnte er sich unmöglich dazu einen Andern verringern lassen, oder schnöden Gewinnstes halber sich mit fremden Federn schmücken und in eine subordinate Stellung zugerathen, seine Weigerung hat daher ein ganz edler Motiv zur Grundlage, und hat erst recht bewiesen, wie sehr dieser Ehrenmann nicht für seinen Gewinn, sondern für die Sache selbst, für unseren Zweck interessirt und beseelt ist, und darum hatten wir auch in der Wahl des Planes und in der Beschlußfassung *hierauf* besonders Rücksichtnehmen sollen.

2^{tens} Ich bin weit entfernt und viel zu wenig Sachkenner, um gegen den Bauplan des Hrn Professor Förster Einwendungen machen zu wollen, im Gegentheil will ich seinem wissenschaftlichen Kunsttalente volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen, aber geläugnet kann es nicht werden, daß sein Plan wie er der Commission vorgelegt wurde nicht einstimmig gefallen hat, daß über die innere Eintheilung namentlich über schiefe Grundlage, Stiegengänge, und selbst über die äußere Form sich tadelnde Stimmen erhoben haben. — Was mich aber vorzüglich beunruhiget, ist die neue Bauart mit Gußeisen wie wir selbe in unserer Stadt, und in unserm ganzen Lande noch gar nicht kennen, welche unseren Architekten noch gar nicht in Anwendung gekommen ist. — Ich will es zugeben daß anderwärts schon ähnliche Monumental Gebäude in neuerer Zeit errichtet worden sind, aber ich frage, warum sollen gerade wir mit unserem Tempelbau den ersten Anfang machen? Warum ist es bei den vielen wichtigen Bauunternehmungen in unserem Lande noch nirgends durchgedrungen, diese neue Bauart zu wählen, da sie doch angeblich besser und weniger kostspielig sein soll? Ich frage wenn auch in neuerer Zeit ähnliche Gebäude errichtet worden sind, ist es denn schon erwiesen, daß dieselben auf ein Jahrhundert hinaus ihre unerschütterliche Festigkeit behalten? Überhaupt kann ich mich unmöglich des Gedankens erwehren, daß wenn auch bei Gebäuden wo bloss todte Gegenstände aufbewahrt werden sollen, wie z. B. das k. k. Arsenal in Wien, diese neue Bauart angewendet wird, doch weit mehr Bedenken zu nehmen sei bei einem Tempelbau, zumal bei einem israelitischen, wo oft den ganzen Tag hindurch alle Räume und alle Gallerien mit Menschen angefüllt und vollgedrängt sind. Ist da nicht ein Hauptaugenmerk darauf zu richten, daß das Gebäude vor allem Andere auf Grund bereits bestehender Erfahrungen ganz fest und sicher, mit starken Grundsetzen und Mauern erbaut werden soll, und warum sollen wir eine Bauart die wir und unsern Architekten nicht kennen und nicht verstehen derjenigen Bauart vorziehen, welche sich Jahrhunderte hindurch als *bewährt* und *ausdauernd* erprobt hat.

3^{tens} Wir wollen *hier* bauen und schnell bauen, und wählen einen Architekten, der nicht *hier* wohnt, *hier* noch *niemals* gebaut hat, hier keine Grundbeschaffenheit, kein Material, keine Preise und keine Arbeitsleute kennt, sondern hierüber alles von hiesigen Baumeistern einholen

muß. Und auf welche Weise wollen wir die Kostenüberschläge für jenes Material prüfen, welches gar nicht bezogen werden kann. Ist es uns genügend Einsicht in Original Noten solcher Eisenguß Fabriken zu nehmen, die uns vom Hrn Architekten selbst bezeichnet werden? Ist es uns genügend unser Vertrauen und die ganze Leitung des Baues einem Bestelltem zu geben, der ebenfalls hier ganz fremd ist, und die Localverhältnisse nicht kennt. Ist es für eine Comüne nicht von höchster Wichtigkeit, den Bau durch einen anerkannt ehrlichen und verlässlichen Architekten ausführen zu lassen der in loco wohnt, mit allen Verhältnissen genau vertraut ist, dem alle Arbeitsleute zu Gebote stehe, der täglich und stündlich den Bau überwachen und leiten, Fehler u. Mißgriffe gleich im Entstehen bemerken und abstellen kann? Ich will Gott bewahre dem Character des Hrn Professors Förster nicht im Geringsten nahetreten, aber bei einem so wichtigen Bau müssen wir als Repräsentanten des Publicums alle Rücksichten u Verhältnisse genau erwägen, um uns nicht früher oder später Vorwürfe und Verantwortungen zuzuziehen. Ich meinerseits kann mich über alle diese wichtigen Rücksichten nicht hinwegsetzen, selbst dann nicht, wenn auch unsererseits ein Bau Controllor angestellt wird, weil nach meiner Ansicht die Hauptgarantie einer Gemeinde darin besteht, daß man in dem Bauarchitekten selbst das unbedingte Vertrauen setzen kann, endlich

4^{tens} Steht die Beschlußfassung vom 18^{ten} May mit der früheren Procedur der Bau Commission in Widerspruch (sic!). Es war ein Comité niedergesetzt um die Pläne zu prüfen und zu begutachten, die Protocolle dieses Comité's beweisen daß dasselbe alles gründlich untersucht und geprüft hat, daß es sich am Meisten mit dem Plane des Hrn Architekten Hild befreundete bis auf die äußere Facade die Hr Hild nach Wunsch abänderte, und weiter abgeändert hätte. Mißformen und Fehler die das Comité in Bezug auf schiefe Grundlage und runde Treppen für Frauen im Förster'schen Plan bezeichnet hat, sind nicht abgestellt worden, und dennoch wurde der Hild'sche Plan ganz beseitigt, und der Förster'sche ganz so wie er ist angenommen.

Allerdings hat nur die Baucommission das Recht den Beschluß zu fassen, dieselbe hat aber auch mit verwerfendes Comité's Elaborat's für alle von demselben gerügte Bemängelungen die Verantwortung.

Diese Gründe haben mich bestimmt zu der Beschlußfassung vom 18^{ten} May nicht einzustimmen. Ich bin weit entfernt irgend eine Störung im Bau hervorzurufen, was ohnehin durch vereinzelte Votum nicht bewirkt werden kann, ich war und bin aber auch nicht im Stande, meine Ueberzeugung und meinen Sinn so plötzlich und auf einmal umzuändern, und Besorgnisse und Rücksichten, wie sie mir während der ganzen Verhandlung vorschwebten, plötzlich hintan zusetzen, ich wünsche nichts sehnlicher, als daß alles das was mir als Befürchtung und Besorgniß vorschwebt, als unbegründet herausstellen, und der nun einmal auf eine ganz neue Art beschlossene Bau, ohne Schwierigkeiten und zur allgemeinen Befriedigung ausgeführt werden möge, und beruhige mich einstweilen damit, daß Sie meine Herrn gewiß weit erfahrener und einsichtsvoller sind als ich, und für die zweckmäßige Ausführung des gefaßten Beschlusses bestens Sorge tragen werden.

Ich bin mit aller Hochachtung

Ergebenster Diener

Pesth dem 19 May 854

J. H. Kassowitz
[.....]

4. *Jakob Hirsch Kassowitz levele a hitközség előjáróságához a zsinagóga építési tervének kiválasztásával kapcsolatban, 1854. június 11.*
MZsM: 80.5. ltsz.

Ehrsamer Gemeinde Vorstand!

Gefertigter sieht sich veranlaßt gegen die von der Tempelbau Commission unterm 18^{ten} May l. J. gefaßte Protocolls Bestimmung sein Votum separatum schriftlich motivirt einzureichen, da er jedoch auf längere Zeit in einen Badeort verreisend, dies selbst zu thun verhindert sein wird, so erlaubt er sich Einen Ehrsamem Vorstand höflichst zu ersuchen, das hier beigefügte Votum separatum in der nächsten Tempelbau Commissions Sitzung im Namen des Gefertigten vorlegen, und eben in seinem Namen folgende Anträge bei der Bau Commission stellen zu wollen.

1^{ten} Daß dieses Votum separatum wörtlich im Protocolle der Bau Commission aufgenommen werden möge.

2^{ten} Daß dasselbe auch jenen löbl Bau Commissionen hier und in Ofen unterbreitet werden möge, denen laut Protocoll vom 18^t May der angenommene Bauplan zur Beurtheilung vorgelegt werden soll.

3^{ten} Daß nicht nur der von der Bau Commission angenommene Bauplan, sondern auch der Plan des H Architecten Hild den löbl Bau Commissionen hier und in Ofen zur Einsicht und Begutachtung unterbreitet werden möge. — Mit hochachtung

Eines Ehrsamem Gemeinde Vorstandes

Pesth am 11^{ten} Juni 1854

Ergebenster
J. H. Kassowitz
[.....]

5. *Sicardsburg, Ubell és Malinsch szakvéleménye Förster pesti zsinagóga tervéről, Bécs 1854. június 23.*
MZsM: 80.11. ltsz.

Aufgefordert von den Herrn Vertretern der israelitischen Gemeinde Pesths geben die Gefertigten, mit Zustimmung des Herrn Architekten und Professors Ludwig Förster, ihre Ansicht über das von selben verfassten Project zu dem Neubau eines Tempels für den israelitischen Cultus ab.

In dem Anlage des Grundplans erscheint den Gefertigten die Vermittlung dem schiefen Stellung des Tempels gegen die vorüberziehende Straße ganz gelungen, und allen Lösungen die hierfür denkbar wären ist der Gewählte jedenfalls der Einfachste, Natürlichste und deshalb auch minder Kostspielige.

Die Struktur des Baues, welche im Inneren zwischen massigen Umfassungsmauern aus vier Hauptpfeiler von Gußeisen bestehet, welche unter sich und mit den Umfassungswänden durch gußeisernen Tregebögen verbunden sind, auf welchen nur die ruhige Last der Schiff Aufmauerung und Deke ruhet, erscheint vollkommen beruhigend und solide, wenn für die Ausführung derselben vorzügliches Material Genauigkeit in der Fügung, Fleiß und Vorsicht verwendet wird.

Wollte nun diese Hauptpfeiler von rundem Querschnitte im Innen noch mit massigen Eisenholze ausfüllen und die noch übrigen Zwischenräume mit Asphalt vergießen, so würde hindurch zwar Tragkraft demselben nicht vermehrt, jedoch die Aufstellung erleichtert und bei etwaigen Brüche einer solchen Säule für die erstere Zeit ihr Umstürzen vermieden.

Alle horizontalen Ueberdeckungen sind theilweise schmiedeiserne Kragrippen, theils Blechträger, welche

durch ihre Elastizität ohnedies vollkommene Beruhigung gewähren.

Für die Ausmauerung dieser Kragrippen und Blechträgern so wie des verticalen Theiles über den Verbindungsbögen der Hauptpfeiler ist ein Mauerwerk aus hohlen Köpfen beantragt welches da es jede [...] Last vermeidet und unter dem Dache sich befindet, welches den ganzen Tempel überspannt, dem Zwecke vollkommen entspricht.

Die beiden Seiten Gallerien ruhen auf theils freistehenden theils an die Hauptpfeilern sich anschmiegenden ebenfalls gußeisernen Säulen, welche der Belastung bei sorgfältigen Guße und guten Materialien mit voller Sicherheit entsprechen, und durch ihre isolirte Stellung den Vortheil gewähren, jede Erschütterung durch die Bewegung der Menschen auf den Gallerien, von den Hauptpfeilern fern zu halten.

Die künstlerische Ausstattung des Gebäudes scheint dessen Würde Character und den gebothenen Mitteln entsprechend, und die Gefertigten welche in dem Gelingen bei dem Ausführung des vorliegenden Projectes einen Fortschritt des vaterländischen Kunst und Industrie Fleißes erkennen, können nur noch den Wunsch beifügen, daß die verehrte israelitische Gemeinde Pesths dem Sachkenntniß des H Prfessor Förster Ihm volles Vertrauen mit allem Beruhigung zu wenden möge, ohne Rücksicht auf etwa laut werdende abweichende Meinungen.

Wien am 23 Juny 1854

Anton Ubell
Architekt
et Stadtbaumeister

August von Sicardsburg
Kk Professor
Joseph Malinsch
Distrk. Adj.
des Stadt Oberamtes

6. *Az Országos Építési Igazgatóság véleményezése a pesti zsinagóga építéséről Förster panaszával kapcsolatban. 1858. május 5.*

OL: D. 122. 1858:10663. VIII. B. folio 4—6.

K.k. Bau Direction N^o 1749^{ai} 858
Abtheilung in Ofen

Hochlöbliche k:k: Statthalterei-Abtheilung zu Ofen
[.....]

Der äußere Bau-Styl des Pesther israelitischen Tempels ist eine Vermischung von christlich romanischen Style mit byzantinisch arabischen Elementen und rusischen Thurm-Kugel-Kuppeln in einer eigenen phantastischen Weise im Rohbau mit vielen Geschmack und Ruhe durchgeführt.

Und wenn gleich die Haupt architektonischen Formen romanisch mit rusischen (sic!) Kugel-Kuppeln die Untertheilungen u. Ornamente byzantinisch mit arabischen Durchschlingungen und Sternbildungen in grellen Farben und Gold-Verzierungen gehalten sind, so bringt doch der ganze Bau im gesamt Eindruck eine äußerste brillante Wirkung — wie solcher im 14^{ten} Jahrhunderte in Spanien, als der romanisch-arabische Baustyl in der größten Blüthe stand, — hervor; wovon noch jetzt die Alhambra in Granada die Moschee von Cordova das glänzendste Zeugniß geben.

Der Rohbau ist musterhaft correct mit seltener Fachkenntniß, und äußerst solid ausgeführt, daß mit Recht anerkannt werden muß, es sei in ganz Pesth kein anderes öffentliches Gebäude in so romantischen (sic!) Style und so meisterhafter Vollendung vorhanden.

Der Bau en gross ist nach genauer Einsichtnahme der Bau Pläne, streng nach denselben, und in Allem der Idee des verdienstvollen Erbauers Professors v. Förster vollkommen entsprechend ausgeführt u. entspricht der Würde und bauästhetischen Schönheit in allem Einzelnen so zwar, daß es wie schon erwähnt eine der ersten Zierden der Stadt Pesth genannt zu werden verdient.

Die Solidität dieses Baues ist bei schwierigen Verhältnissen mit Eisen und Stein bau Constructionen bis auf die kleinsten Details ausgezeichnet durchgeführt, und obwohl die Dach-Construction welche nach Vigmannischen Principe effectuirt im Verhältnisse zu der, musterhaften Durchführung des übrigen Baues weniger prompt ausgeführt erscheint, so verschwindet dennoch auch in dieser Beziehung jedes weitere Bedenken über dessen Stabilitäts Fähigkeit, nachdem das Dach 2. Jahre dem Druck der Schnee Masse vollkommen Widerstand geboten hat.

Daß bei den Ergänzungs Arbeiten der inneren Einrichtung alles angewendet wird die größtmögliche Solidität zu erzielen, darüber möge der Umstand den Beweis liefern, daß die Emporen-Träger der Seiten Schiffe im Inneren des Tempels zur Potenzirung des Tragvermögens mit gußeisernen Zwischenpfeilern verstärkt und Längebalken ausgesteift werden.

Die Innere Ausschmückung oder Decorative dieses so schön gehaltenen Gebäudes erreicht zwar nicht dieselbe Anstauung als dessen würdevolles Äußere, auch sind die Farben und Form dieser Arabesken-Sternbildungen und Stalaktiten-Formen nicht so rein wie der, der äußere mit so vielem Geschmack und richtigen Sinn angemessenen Kunst angefaßt; nichts destoweniger ist die Durchführung im Innere doch als schön und harmonisch zu bezeichnen.

Über die Großartigkeit des ganzen Werkes, und dessen in jedem Einzelheit beobachtetes symetrisches Vorgeben, dürfte selbst der strengste Kunstrichter nur das befriedigendste Urtheil fällen.

Indem die gehorsamst gefertigte kk: Bau-Direktions-Abtheilung das oben Erwähnte zur hochgeneigten Kenntnissnahme Einer hohen kk: Statthalterei Abtheilung bringt, erachtet dieselbe noch beifügen zu sollen, daß dieser an und für sich großartige Bau weder in baupolizeilicher noch in irgend einer andere Hinsicht geeignet erscheint, gegründete Bedenken zu erwecken, oder gar ein Einschreiten der hohen politischen Behörden erforderlich zu machen.

Ofen am 5. May 1858

Mayer / k.k. Inspektor

DIE BAUARBEITEN DER SYNAGOGE IN DER DOHÁNY GASSE IN PEST

Unter den Synagogen des historischen Ungarns spielte die Pester Synagoge in der Dohány Gasse als der Haupttempel nicht nur der Juden der Hauptstadt, sondern ein bißchen auch des ganzen Landes, immer eine hervorragende Rolle. Das war besonders wahr zur Zeit des Aufbaues, damals ragte sie mit Größe und Pracht die älteren, heimischen Synagogen über. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begegnen wir zwei entscheidenden Ereignisse, die zur Verwirklichung des Baues führten. Das erste Moment ist der Zuwachs der Anzahl der Pester Juden und ihre steigenden wirtschaftlichen Kraft, das zweite Moment ist die Entfaltung und der Sieg einer Bewegung für die Modernisierung des jüdischen Kultes.

Nach einem langjährigen äußeren (Erwerbung des Grundstückes) und inneren (Streit über den Ritus) Kampf rief im Jahre 1850 die Gemeinde den führenden Meister des ungarischen Klassizismus *József Hild* (1789—1867) und die *Kaiser-Feszl-Gerster* Vereinigung, die als Anhänger der modernen Bestrebungen bekannt waren, auf, Pläne zu machen. Hinter den beiden Aufträgen können wir die Stildebatte des klassisizierenden und damals als modern geltenden romantischen Geschmacks ahnen. In der ersten Monaten des Jahres 1851 verfertigte die Vereinigung — die Architektur stammt von *Frigyes Feszl* (1821—1884) — den Plan im maurischem Stil. Hild reichte den Plan eines klassisizierenden Kultustempels — auf Betreiben — nur Anfang 1854 ein. Im Herbst 1853 forderte die Pester Gemeinde auch den Wiener *Ludwig Förster* (1797—1863) auf, einen Entwurf zu machen. Er arbeitete mit den Entwürfen zwischen Dezember 1853 und Februar 1854. Förster entwarf auch die Synagoge in der Wiener Tempelgasse. Der Grundstein wurde im Jahre 1853 gelegt; eingeweiht wurde diese Synagoge im Jahre 1858, die Bauarbeiten

liefen parallel mit den Arbeiten in Pest. Die zwei Bauten zeigen manchmal auch in kleinsten Details ähnliche Züge; die innere Konstruktion ist aus Gußeisen, die Fassade aus polychromen Rohziegeln.

Am 3. März 1853 wählte das Baukomitee der Synagoge aus den drei Entwürfen den von *József Hild*; es wurden einige Änderungen vorgeschrieben. Nach zwei Monaten, am 4. Mai reichte Hild den veränderten Plan ein, die Jury nahm es mit Einverständnis an. Trotz allem nahm das Baukomitee am 18. Mai den Entwurf von Förster an.

Am 30. Juli 1853 wurde mit dem Abbruch des Gebäudes auf dem Grundstück begonnen, und am 5. September fand der Bau mit der Grundsteinlegung an. Der Bau wurde in der gewohnten Weise, durch Submission ausgeführt. Die größtes Volumen ausmachenden Maurerarbeiten nahm *József Hild* an, die Gußeisen-Konstruktion kam aus dem Eisenwerk des Erzherzogs Albrecht in Teschen. Der lokale Vertreter des abwesenden Architekten war der jüdische Ignaz Wechselmann, von preußisch-schlesischer Herkunft. Später siedelte er in Pest an, und erwarb das Recht eines Baumeisters. Das Gebäude stand im Herbst 1856 schon unter Dach. Inzwischen verschlechterte sich das Verhältnis zwischen dem Architekt des Tempels und der Gemeinde, und am Ende 1857 sagte der Bauherr die weitere Mitarbeit Försters ab. Damals wurde *Frigyes Feszl* mit dem Entwurf des Sanctuariums und der inneren Ausstattung beauftragt. Die monumentale, original geformte Bundeslade ist eine der besten Werke ihres Entwerfers. Die Arbeit war im Wesentlichen schon im Jahre 1858 fertig, nur kleinere Zierarbeiten und die Einlegung der Orgel dauerte bis Sommer des nächsten Jahres. Der Kultustempel in der Dohány Gasse wurde am 6. September 1859 mit höchster Feierlichkeit eingeweiht.

EGY HAJDANI SZIVÁRVÁNY SZÍNEI (BLATTNER GÉZA PÁRIZSI BÁBSZÍNHÁZA)

„A magyar bámulatos népnek bizonyult. Már ismertük a fiatal Kolos-Varyt, a minoszi szörnyek szenvedélyes festőjét, (André) Kertészt, aki Man Ray-vel megújította a fényképészetet és Blattner, a bábost, aki szárnyaló bábuiban a legmodernebb költemények tündéreinek megtestesítésére tesz kísérletet” — írta 1931-ben egy neves francia kritikus, rácsodálkozván egy újabb magyar felfedezettre, egy bizonyos Alexandre Maraïra.[1]

A három magyar képzőművész közül, akik korábban népük tehetségét képviselték a franciák előtt, ma Blattner Géza festő és bábművész a legkevésbé ismert. Ő annak a párizsi *Arc-en-Ciel* bábszínháznak a vezetője volt, melynek alkotó köréhez tartozott a fentnevezett Kolozsvary Zsigmond, s előadásairól a legtöbb képet éppen André Kertész készítette. Igaz, a bábosok jól ismerik nevét, Magyarországon díjat neveztek el róla, a külföldi kézikönyvekben pedig mint ismert személyiséget futólag a világ legnevesebb bábosai között sorolják fel.[2] Egy angol szerző egyenesen a legforradalmibb bábművésznek nevezte.[3] Hasonlóan sokra értékelték — mint majd alább kitűnik — a kortárs kritikusok is. S mégis, ellentétben Obrazcovval és a többiekkel, tevékenységének jóformán semmilyen irodalma sincsen. A hozzá hasonlított Márai Sándor azóta nemzeti klasszikus lett, s műveit megőrizte a nyomtatott betű. Blattner előadásai viszont örökre elmerültek a harmincas évekkel együtt. Az alábbiakban a fennmaradt források alapján megkísérlünk felidézni ezekből annyit, amennyit ma lehetséges.

I. Előzmények. 1919—1925

Az Arc-en-Ciel gyökerei a századelőre nyúlnak, azokba az időkbe, amikor az Európában középkori atavizmusnak, gyermekí és vásári olcsó szórakozásnak tartott bábjáték váratlanul a művészek pártfogására lelt. A szimbolizmus és avantgárd alkotói a költészet, a festészet és a zene felől egyszerre kezdtek a művészeti ágakat elválasztó falak bontásához, s középen nem a kor népszerű színházában találtak össze — melynek verbalizmusa és naturalizmusa teljes tagadása volt annak, amit akartak —, hanem az opera, a kabaré, a tánc, a film, a tervek „papír”-színházai — és nem utolsósorban a bábszínház területén. Számos festő fordult szerte Európában hosszabb-rövidebb ideig a bábzás felé, a leghíresebbek közül Utrillo, Maillol, később Paul Klee, Kandinszkij, Schlemmer, hogy a kifejezetten bábokkal hírnevet szerző művészeket ne említsük.[4] Nem maradtak el mögöttük a költők sem, Magyarországon például többek között Balázs Béla, Kosztolányi Dezső és Karinthy Frigyes fejtegette a bábszínház felsőbbrendűségét a színész színházával szemben.[5]

A század elején (1910-ben) jött létre az első hazai művészi bábszínház Rónai Dénes fényképész műtermében, s ez

idő tájt (1912-ben) találkozott Blattner Géza, Hollósy Simon iskolájának növendéke München kiváló bábszínházai-
val, s kezdett maga is hasonlóval kísérletezni. Rónait és Blattner a háború hozta össze, s 1919 tavaszán már meg is csinálták közös bábszínházukat, a Wayang játékokat Budapest-
pesten.

Rónai ekkor már túl volt filmrendezői próbálkozásain, az ő nevéhez kapcsolja a művészettörténet a kor legjobb filmesztétikai írását, melyben a filmnek a színház irodalmi-
asságától eltérő, vizuális jellegéről értekezett.[6] Ez annyira új volt akkor, hogy még az írást közlő szerkesztők is elhatá-
rolták magukat tőle.

Blattner[7] a festészet felé is valószínűleg a humor, a groteszk iránti hajlam vezette, első művei a debreceni bol-
hapiac vásárlóiról és árusairól készült karikatúrák voltak, s későbbi kiállításain is „vicces ecsetvonásaival szórakoztat-
ta” nézőit.[8] Pesten a KUT és az UME kiállításain szere-
pelt, s bár az akadémizmussal szemben a modernnekhez húzott, képei élete végéig nem közelítették meg bábművé-
szetének formai merészségét, a századelő impresszioniz-
musát vitték tovább. Szereti a tájakat, de mindig emberek-
kel együtt, szívesen fest például halászsokat, horgászokat,
akik nézete szerint valójában maguk is halak által mozga-
tott bábuk. Fest cigányokat és koldusokat, lagzit és vereke-
dést, munkásokat és utcagyerekeket, francia és magyar
falusiakat, s mindezen pasztell, tus grafikák, vízfestmények
okkal emlékeztették méltatóját Daumier-re rajzos, humo-
ros stílusukkal.[9]

Blattner és Rónai Dénes is a képzőművészet felől közeli-
tett a bábszínházhoz, melyet hasonló módon, elsősorban
látványművészetnek tekintettek. Rónai a Wayang játékok
műsorfüzetében világosan leszögezte: „Alakjaink nem bá-
buk, (hanem) művészien megrajzolt és festett figurák, ré-
szei, foltjai a színpadi képkompozíciónak. (...) Minden
naturalizmustól ment, stilizált kép a mi színpadunk.”[10]
Ehhez a nem annyira drámai, mozgalmas cselekményű,
inkább „költői” és dekoratív, szecessziós színpadhoz dol-
gozta ki Blattner a maga sajátos „wayangjait”. Ezek lemez-
ből kivágott, festett síkfigurák voltak, melyeket az asztal-
szerű színpadon csúsztattak, tagjaikat pedig oldalra kiveze-
tett zsinórokkal mozgatták. A jávai vajanghoz ez a bábu
csak sík formájában hasonlított, mozgatótechnikája eltért
attól.

Blattner munkáját két munkatárs segítette, maguk is
egykori Hollósy-tanítványok. Közülük fontosabb szerep
jutott Cselényi-Walleshause Zsigmond expresszionista
festőnek, aki saját metszeteivel illusztrálta modern hangvé-
telű regényeit, s maga is kezdettől fogva a művészeti ágak
kapcsolatát kereste. Később szelidebb posztimpresszionis-
ta képekkel szerepelt számos kiállításon, s miután 1934-ben
végre Párizsban telepszik le, Blattner egyik legfontosabb
munkatársa lesz.[11] Besegített Detre-Dittmann Szilárd is,
aki később Párizsban nemcsak Blattnerrel bábozik együtt,



1. *A Császár és a Kamarás jelenete a Lovag meg a kegyese című, Kosztolányi Dezső átdolgozásában játszott flamand játékból, 1919. Blattner sikkfigurái.*

de önálló bábszínházat is létrehoz. (Az Arc-en-Cielen kívül folytatott bábos-, festő- és szobrásztevékenységéről keveset lehet tudni.)[12] Az 1919-ben közösen kialakított színpaduk mozgó-változó szecessziós képek sorozata lett, némi kedélyes, népi ízzel fűszerezve, leginkább Lesznai Anna meseillusztrációit idézve.

A műsor irodalmilag is igényes volt, Balázs Béla két, erre a bemutatóra írt művét és Kosztolányi Dezső szintén alkalmi fordítását-átdolgozását játszották, a színpadi wayang mellett wayang-árnyjátékot és marionettet is alkalmazva.

A Belvárosi Színházban bemutatott produkció nagyon kevés nézőt vonzott, s mindössze három előadást ért meg. Blattner később még több kísérletet tett a magyar művészi bábszínház megteremtésére felnőtt- és gyerekközönség, bennfentes festő és érintetlen népi nézősereg előtt egyaránt. Legszorosabb munkatársával, a fiatal Németh Antallal — a Nemzeti Színház későbbi igazgatójával — együtt felelevenítették a középkori Faust bábjátékot is, Balázs Béla és más kiváló szerzők újabb darabjait játszották — mindezt különösebb átütő siker nélkül.[13]

II. Párizsi kezdetek. 1925—1934

Mikor 1925 őszén Blattner Párizsba utazott, még nem tudta, hogy pár hónapra vagy pár évre marad az ottani magyar művészek körében — végül is negyvenhárom év lett belőle. Az első időkben főként festett, s magyar feleségével szép mintájú lámpaernyőket készített, melyek igen jól keltek el, s ebből tudják majd fedezni a mindvégig deficitesebb bábszínház költségeit is.

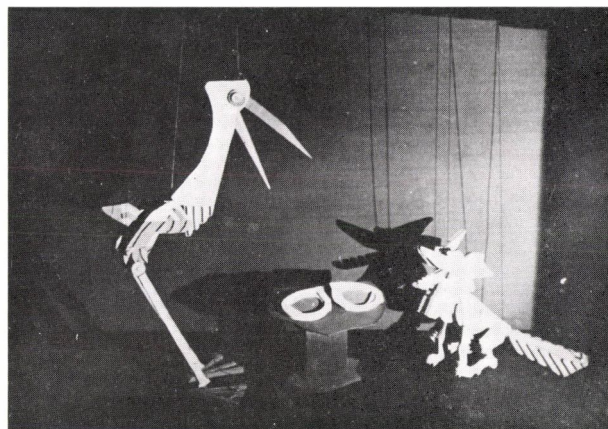
Bábozással is foglalkozott, de komolyabb formában csak 1929-től. Nem volt hiány együttműködni kész, tehetséges magyar művészekben, maga mellé gyűjtötte egykori munkatársán, Detre Szilárdon kívül A. Tóth Sándor, Kolozs-



2. Az Arc-en-Ciel tásulata 1930-ban. Középen áll Paul Jean (bajuszos), az 1929-es bábkongresszus szervezője, aki — vendégként — az egyik műsort konferálta a kezén lévő bábuval. Tőle jobbra: Blattner, Detre Szilárd, Kolozsváry Zsigmond, Fried Tivadar. Bal szélén ül: Blattnerné. Fotó: André Kertész

váry Zsigmond, Fried Tivadar és Marie Wassilieff festőket, Huszár Imre szobrászt. A Tóth Sándor festő és rajztanár, Blattner sógora 1928-ban érkezett Párizsba, s itt azonnal bekapcsolódott a bábszínház munkájába, melynek 1932-es hazautazásáig második embere volt, de később otthonról is küldött ki bábokat, terveket. Festészetében is megnyilvánult remek humorérzéke, az egy-két könnyed vonással telibe találó portrék, lendületes vonalú, gömböscsöves kubizmussal vászonra vagy papírra dobott szellemes párizsi életképek mestere volt.[14] Egyszerű és mulatságos bábfiguráit nem csak az Arc-en-Ciel számára készítette, hazatérve maga is bábszínházat vezetett. Kolozsváry 1926 óta élt Párizsban, s rövidesen az ottani magyar festészet kimagasló alakjává vált. Ez időben expresszionista, később szürrealista képeket állít ki odakint és idehaza. „Nagyon nagy érzékenységu festő, csodálatos lírájú kolorista — írta róla francia méltatója 1984-ben. — Ez a törékeny megjelenésű, kedves ember erős volt a festészetében.”[15] Bábjai az Arc-en-Ciel legmerészebb és legsikerültebb darabjai közé tartoznak.

Fried Tivadar festőként ismeretlen idehaza, de remek stilizált bábu eredeti tehetségéről tanúskodnak. Az orosz Marie Wassilieff nem véletlenül keveredett a magyar társaságba. A Montparnasse neves figurája volt, „dinamittal töltött, apró termetű derék asszony”, aki étkezdet nyitott a szegény művészek számára, s „végül mindenki ezen a ba-



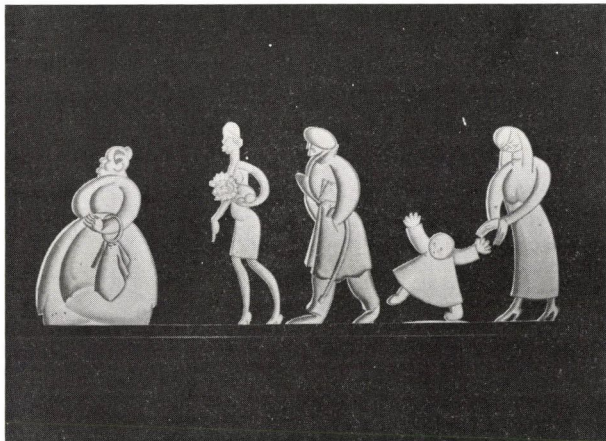
5. A róka és a gólya, Fried Tivadar marionettejeivel, 1929.
Fotó: André Kertész

ráságos, meleg helyen vacsorázott, a Picassóhoz hasonló jó módú művészek éppúgy, mint a Soutine-féle csavargók.” Lehetett, ugyanis Marie „sokat keresett bőrből és szövetből készült mulatságos babáival.”[16] Ezek után a magyar bábosokkal kialakult kölcsönös rokonszenv érthető, Blattnerék is kaptak a bábokká lett babákból, ahogy ennek nyomán később Gaston Baty bábszínházába is dolgozott.

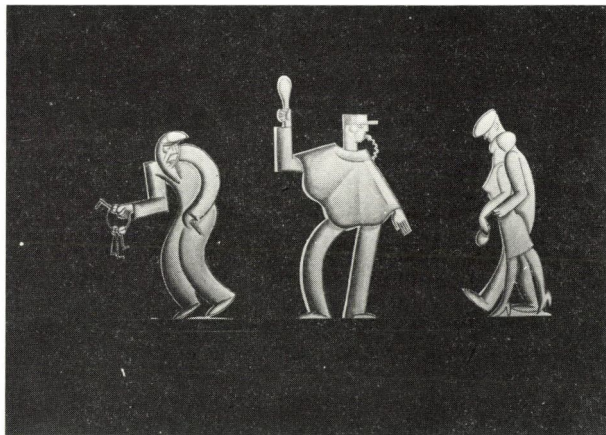
Valamennyiüket egyazon „idő” és „mozgás” utáni vágy vezette a statikus képzőművészetek irányából a dekoratív bábjáték felé, akárcsak annak idején Rónaiékat, s miközben részben eltérő stílust és szemléletet képviseltek, sikeresen tudtak együtt dolgozni egy többszólamú színház megteremtésén. A vezető szerep most is Blattneré volt, aki a „csendes” évek után a hazai technika és szemlélet megújításával, továbbépítésével folytatta a bábozást. A Montparnasse-on, egy ismert műteremházban rendezték be a két-szintes, felső és alsó színpaddal egyaránt ellátott színházat, melynek az Arc-en-Ciel, vagyis a Szivárvány nevet adták.[17]

Ebben az időben a francia zeneszerzők és művészek nem foglalkoztak a marionettekkel, ettől a színház egy másik pólusa vonzotta el őket: az opera és főleg a balett. Ugyanaz a szándék vezérlte Picassót, Braque-ot, Léger-t és a többieket az orosz és svéd balettegyütteshez, mint Blattnerékat a bábokhoz — festői látványszínházat szerettek volna csinálni. Úgy tűnik, a bábszínházat így sem kerülték meg, a táncosokat ugyanis, hogy a díszlet világába kellőképpen beilleszkedjenek, olyannyira körülépítették, hogy nem felöltöztetett embereknek, hanem belülről mozgatott báboknak tekinthetők. A tényleges francia bábszínház azonban az új idők ilyen törekvéseitől teljesen érintetlen maradt. Nem hogy avantgárd bábszínház nem létezett, de az igényes tradicionális bábszínházak is elszigetelten, szűk gyekek között éltek. Éppen ezért indította 1929-ben bábkedvelők egy csoportját arra, hogy felelevenítsék és megismertessék a régi bábos hagyományokat, s csehekkel együtt megalakítsák a bábosok nemzetközi szervezetét, az UNIMÁ-t. Még ugyanebben az évben rendeztek Párizsban egy nemzetközi bábos kongresszust.

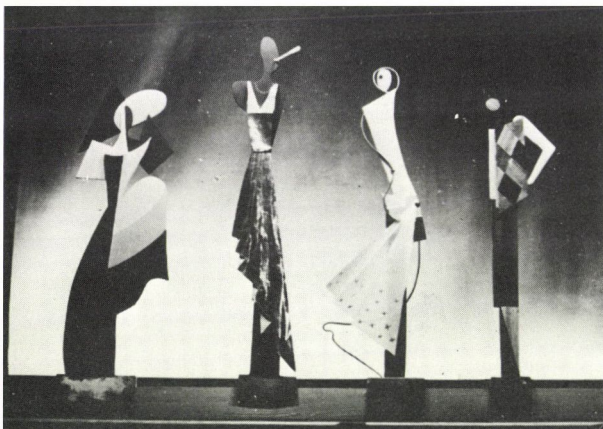
A kongresszus és előadásai önmagukban is meglepetést okoztak a jó bábszínházaktól elszakott Párizsban, de különösen váratlanul érte a nézőket az egyetlen avantgárd együttes, az Arc-en-Ciel. Már a programban meghirdetett ars poetica is új hangot ütött meg, amikor leszögezte, hogy a színház szándéka „szakítani a bábnaturalizmussal, mely



3. A. Tóth Sándor síkfigurái Az utca című darabhoz, 1929

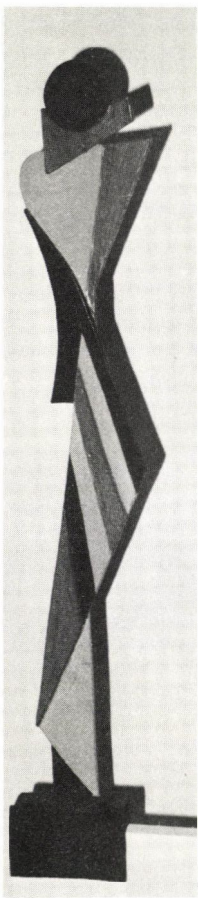


4. A. Tóth Sándor síkfigurái Az utca című darabhoz, 1929



6. Kolozsváry Zsigmond (S. Kolos-Vary) figurái a Divatbemutató című előadáshoz, 1929

éles ellentétben áll a báb mechanikus jellegével.”[18] Az előadás csak fokozta a meglepetést. Hát lehet ilyesmit? Bábelőadások szöveg nélkül, zenére? Kesztyűs-verekedős guignol és részletekig élethű marionett helyett mozdulatlan síkfigurák, afrikai babák, fa- és drótkonstrukciók elvonulá-



7. Kolozsváry Zsigmond (S. Kolos-Vary) figurája a Divatbemutató című előadáshoz, 1929 (M. M. S.)

sa? „Először láthattuk, hogy a bábuk saját művészetet teremthetnek, s nem csak az életet utánozzák”[19] — írta egy kritika. „Az Arc-en-Ciel valami nagyon új, nagyon különleges és nagyon sikerült”[20] — lelkendezett egy másik, s e három minősítés szinonimái váltakoztak közép- és felsőfokon a legtöbb méltatásban.

Igazi kísérleti előadás volt ez, az egyik szám esetében a dramaturgia, a másikon a mozgás vagy világítástechnika volt meglepően újszerű, de valamennyi esetében a bábuk és díszletek formája, a látvány egésze. A hazai dekoratív irányzathoz kapcsolódva — esetenként párbeszédre vagy bármilyen cselekmény nélküli — látványfolyamatok voltak.

A leghagyományosabb szám a magyarországi *A halász és a hold ezüstje* felújítása volt. Balázs Béla műve a szimbolista líra és a groteszk humor szerencsés keveréke; Huszár Imre remek figuráival az utóbbira helyezték a hangsúlyt.[21] Teljesen más viszont *A Meztelen házassága*, melynek „szereplői” Wassilieff által bőrből és fából készült humoros „afrikai” szobrocskák voltak, *Az utca* felvonuló járókelői pedig sajátos félúton helyezkedtek el a vászon és a színpad között: „gömbökből”, „hajlított csövekből” „hullámlemezekből” összerótt figuráikat A. Tóth Sándor szinte kivágta a festményből, és statikus síkfigurákként vonultatva el a nézők előtt. Fried Tivadar *A róka és a golyó* című játékanak marionettjei már ugyanezt háromdimenziós figurákkal oldották meg, gömbölyített formák helyett szögletesekből építve fel a fa gyerekjátékokra emlékeztető állatokat.

Az előadás három legérdekesebbnek tűnő száma Picasso kubista képeit és „jelmezeit” idézte. Sőt, Kolozsváry *Divatbemutató*jának kilenc fennmaradt, remek figurája a konstruktivista szobrászat felé közelített; ezek egyszerre voltak groszteszk divatkarikatúrák és síkidomokból, rongyokból és drótokból összeállított vonuló építmények.

A szobros darabokkal ellentétben, éppen a mozgás adta a fő témáját Blattner *Táncosnők* című párosának. Az otthon kidolgozott lapos figurákat alkalmazta, de ezúttal áttersző, krémszínű, gépalkatrészszerű formákból állította össze, melyek hátulról kapták megvilágításukat, s az ízületeknél egymással érintkező lapok a rétegek számának megfelelően különböző árnyalatokat adtak ki. A két figura zenére mozgott, labdával és karikákkal játszott — a kritikák szerint nagyszerűen. Hasonló technikával készült a *Szívek ha találkoznak*, a maga göröcsörtösebb, marslakószerű figuráival.

Ilyen szemléletű, jellegű bábszínház ebben a korai időszakban nem csak Párizsban volt ismeretlen. Talán a cseh Richard Teschner látvány-bábszínháza állt hozzá a legközelebb, mely szintén szöveg nélkül, zenére mozgatta arc nélküli, pazarul öltöztetett és világított bábuit. Blattner nem tagadta, hogy nagy benyomást gyakoroltak rá Teschner előadásai, amelyeket 1925-ben Bécsen átutazva látott.[22] Az Arc-en-Ciel 1929-es előadásának világa azonban nem annyira ezzel a dekoratív szecessziós színházéval rokon, mint inkább a fentebb említett balettszínpadokéval, melyeknek szcenikai hatása tagadhatatlan. Ám most a kockák és csövek arra a színpadra kerültek át, ahol valóban otthon érezhették magukat. Hiszen nagyon kérdéses, mennyire segítette elő a balett sajátos testnyelvének érvényesülését, hogy a táncosokat bedobozolták. Mindenesetre a balettosok nem sokáig viselték ezeket a kosztümöket, a bábszínház színpadán viszont — a színház jellegéből következően — hamar teret hódítottak a későbbi években-évtizedekben a kubista-konstruktivista formák, s jelen vannak a mai napig.

Hogy éppen magyarok hozták létre ezt a színházat a nem éppen konzervatív Párizsban, az talán magával az



8. Kolozsváry Zsigmond (S. Kolos-Vary) figurái a Divatbemutató című előadás egy feltehetően újabb változatához, 1930

emigráns léttel magyarázható. A Párizs és Budapest közötti távolság azokat válogatta ki ide, akik a leghatározottabban akartak szakítani a konvencionálisabb stílussal. Ezeket az embereket aztán az idegen környezet, sok esetben a nyelvi kitaszítottság egymás felé hajtotta. Újító képzőművészek lelkes együttműködéséből közös festmény vagy szobor nemigen születhet, de színház, ahol a különböző alkotók tárgyai együttesen „felléphetnek”, annál inkább. Ez a színház pedig a tágabb értelemben vett bábszínház. S éppen a magyarok között volt egy olyan kimagasló tehetségű művész, aki ezen az úton korábban már megindult, s aki köré csoportosulni lehetett.

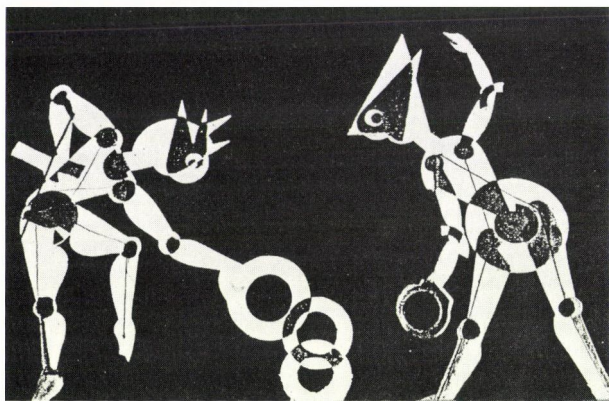
Az Arc-en-Ciel, 1929-es feltűnésével, egy baráti kör közös időtöltéséből valódi, működő színházzá vált. A Montparnasse szívében találtak otthonra, egy műteremben, majd Isadora Duncan festő testvérének Akadémiájában játszottak rendszeresen. Közben alkalmanként a legkülönbözőbb helyeken léptek fel, a kis modern színházaktól kezdve festészeti akadémiákon, nyári táborokon keresztül szabadkőműves-páholyokig mindenütt, még egy ócska folyami hajón is. Előadásait gyakran a művészeti ágat népszerűsítő bábtörténeti kiállítással és bemutatóval köthették egybe.

A repertoár a harmincas évek elején újabb „avantgárd” darabokkal bővült, ám ezekről nagyon keveset lehet tudni.[23] Jobban ismertek az ezekben az években megerősödő groteszkebb irányzat előadásai és bábuí. Valamennyit marionettel játszották, s középponti szerepet kapott bennük a bábmozgás humora. Különleges helyet foglal el ezek között

A. Tóth Sándor kis „preabszurd” darabja, a magyar csalmese ötletéből készült *A vak vadász* (1930). A lekerekített, tömzsi, tagolatlan fadarabokból összerótt vadászfigura egyszerre volt mulatságos és ijesztő nagy orrával, s a vak szemet jelző kék árkokkal. Ez a cím által is érzékeltetett kettősség jellemezte a kis, zenére készült pantomim cselekményét is: a vadász, valahányszor lelőtte a villogó szemű baglyot, az mindig hirtelen feléledt, vidáman villogni és táncolni kezdett újra.



9. Szívek ha találkoznak. Blattner árnyjátéka. Bemutató: 1926. Fotó: André Kertész, 1931



10. Táncosnők. Blattner árnyjátéka, 1929. (A jobb oldali figura: M. M. S.)

A marionett-tánc fontos szerephez jutott az *Aranylakodalom* (1932) című produkcióban is. Egy kurta jelenetből állt — az öreg házasságok elkészítették esküvői ruhás fényképfüket —, amit rengeteg képtelen bábos ötletből építettek fel. A fotós lábának nagyujja például külön mozgott a

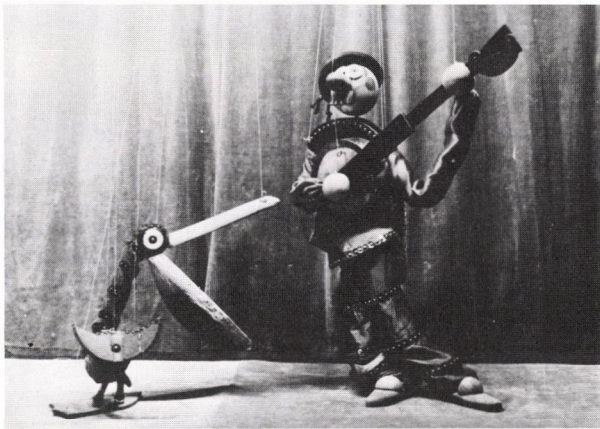
lyukas cipőben, a fényképezőgép-ből az adott pillanatban kirepült a „kismadár”, maga a gép pedig önálló életre kelt, s pókszerű, hosszú, összecusukható lábaival fergeteges táncot lejtett. Több visszaemlékező is úgy említi fel ezt a fényképezőgép-táncot, évtizedek múlva, mint a színház működésének egyik legkimagaslóbb teljesítményét.[24]

Hasonló siker volt a *Banjo úr és a pelikánja* (1932) című kettős, melyet Blattner a társulathoz csatlakozó új munkatárssal, Abel Friggyessel, a kimagasló tehetségű színésszel, zeneszerzővel, íróval együtt adott elő. 1934-ben egyik vegyes programban történt előadásáról így írt egy kritikus: „Az előadás legmaradandóbb pontját Blattner G. bábu jelentették. Ez a nagy fiú, aki ki tudja melyik országból érkezett dúlt tekintetével és kócos hajával, azzal a fantáziával és képtelenségekre való hajlammal rendelkezik, amivel eddig egyedül álltak a rajzfilmek. A Banjo és a pelikánja, ha lehet így mondani, egy kézzel fogható tünemény. A pelikán belépése, tetőtől talpig piros flitterben, amerikai ritmusra táncolva, kopogtatva a csőrével és riszálva a hátsóját, Walt Disney legjobb darabjait idézte.”[25] Gyakran háromszor is megismételtette velük a közönség.

Ehhez hasonló marionettdarabok egész sorát mutatták be, melyekben a mozgásnak mindig kiemelt szerep jutott, s humoruk mélyén esetenként némi baloldali politikai tartalom is meghúzódott.[26]



11. A sötét ember óriás porszívójával szívja ki a szobából a két lány között ide-oda lebegő ifjút. Jelenet Balázs Béla *A könnyű ember* című bábjátékából, Blattner marionettjeivel, 1930



12. Benjo úr és a pelikánja. *A Blattner-marionett jelenete, 1932*

III. A nagy korszak. 1934—1940

A harmincas évek folyamán az Arc-en-Ciel, az ismert párizsi színház nemzetközi tekintélyre is szert tett. „A két legmodernebb kísérlet a bábjátékban nyilvánvalóan az olasz Podreccáé és a magyar (!) festőé, Blattneré” — szögezte le már 1932-ben egy francia kritika.[27] A sajtó java része nagyon elismerő volt, többen a bábművészet megújításáról és újjászüléséről írtak az Arc-en-Ciel kapcsán, de akik a hagyományokkal és a nagyközönséggel való szakítást rótták is fel, azok sem tagadhatták meg az eredetiséget, művészi-technikai színvonalat illető elismerést.

1929 óta fokozatosan alakult ki közönségük szűk, de nagyon hűséges köre a Quartier Latin és a Montparnasse diák- és művész-lakóiból. 1939-ben a társulat végre egy állandó, viszonylag nagy (120 férőhelyes) befogadó helyiségre lett, s közben a csapat tovább bővült, erősödött. A stabil mozgató bábos maghoz Abel Frigyesen, Blattnernén és az egykori hazai munkatárs, Walleshausenen kívül Koffán Károly festő csatlakozott. Az idős mester örömmel idézte föl emlékei közül azt a pillanatot, amikor a Grande Chaumiére mulatóban megismerkedett Blattnerrel, s hívására betársult a színházhoz. Meglepően hamar beletanult a bonyolult marionettek mozgatásába, s nagy örömmel játszott velük. Ám, jöllehet csodálta Blattner bábos fanatizmusát, nem követte ezen az úton, pár év után otthagyta a bábozást, mert — mint mondta — „nem akarta, hogy elnyelje”.[28] Wassilieff, Detre, Fried, Kolozsváry, A. Tóth csak alkalmilag, tervekkel társult, s hasonlóképpen időszakosan, egy-két produkció erejéig kapcsolódott hozzájuk számos más magyar művész is. Így például Kiss Vilma festőnő, aki kosztümöket, díszletterveket készített, s akitől szintén nem volt idegen a drámai műnem; a negyvenes évek elején maga írta rajz-mesefilmeket készített[29] vagy Olcsay-Kiss Zoltán szobrász, aki az itteni indíttatásra Magyarországon az első bábfilmeket készíti.[30] Aztán Juhász Jenő impresszionista festő és Prininger Antal szobrász, festő, rajzoló, író, okkultista filozófus, aki mindemellett „textil-tervező volt, s az ő rajzai után nyomták a divatos párizsi selymeket, de kikerült kezei alól sok drámai hangulatú csendélet is”, s „kerámiákat készített Picasso mellett, akivel mindig jóban volt”.[31] A bábszínház szempontjából igen érdekes Rajk István személye, aki Medgyes Lászlónak Adolphe Appia szellemében működő scenikai iskolájában tanított, Párizsban. Itt a diákok az Arc-en-Ciel indulásával

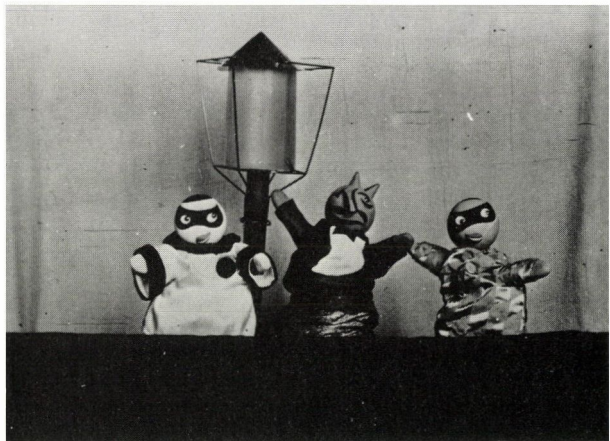
egy időben, annak modern szemléletével rokon bábéledásokat is csináltak, s az egyikhez (Übü király) éppen Rajk készítette a bábukat.[32] De bekapcsolódott a munkába a párizsi szobrászat két magyar kiválósága: Beöthy István és Csáky József is.

Ez az időszak a többi francia társulattal való együttműködés kora is. Alig valamivel Blattner után, a harmincas évek elején, sorban öt olyan jelentősebb művész bábszínház indult Párizsban, mely szintén szakított a merev hagyományokkal, ha nem is annyira határozottan, mint az Arc-en-Ciel.[33] Ráadásul különvált Blattnertől két magyar, Detre és Abel is. E sok apró társulat szorosan együttműködött, egymás színházaiban léptek fel, közös produkciókat hoztak létre, számos kiállítás és fesztivál rendeztek együttesen. Blattner az együttműködés egyik fő szervezője volt.[34]

1934-től 1940-ig tartott az Arc-en-Ciel legtermékenyebb és legsikeresebb korszaka. Ebben az érett szakaszban a játékos, végletesen formabontó kis darabok mellé komolyabb hangvételű, nagyobb lélegzetű szöveges misztériumjátékok sora csatlakozott, melyek az új megoldásokat erősebben ötvözték a hagyományosakkal. Ehhez a klasszikusabb stílushoz dolgozta át Blattner hazai alsó-oldalsó zsinóros mozgatású figuráit, s hozta létre billentyűs bábjaikat. Nagy, 70 centis vázszerkezetek voltak ezek, melyeket a játékosok a derekukra erősítve hordoztak a paraván mögött. Derékban hajlíthatóak, vállban forgathatóak voltak, a fej és a végtagokat pedig billentyűkkel mozgatta alulról a játékos. A bonyolult szerkezeteket több előadásban is fel lehetett használni, mivel a ruha, a kezek és a fej cserélhetőek voltak.

Míg a billentyűs bábok a szöveges szerepeket „alakították”, a zenés pantomimekhez továbbra is a marionetteket alkalmazták, mert Blattner szerint erre ezek voltak a legalkalmasabbak táncos, lebegő mozgásukkal.

A misztériumjátékok sorát az *Ádám misztérium* (1934) nyitotta meg, melyet Pierre Albert-Birot írt, egy 12. századi eredeti játék alapján. Albert-Birot az avantgárd írókat szervező SIC című lap szerkesztője volt, s — mondhatnánk — ennek megfelelően a hagyományossal szemben a bábszínházat tartotta ideális színháznak, számos bábdarabot is írt. Az Ádám billentyűs figurái ünnepélyesek, pazarul öltöztetettek voltak, enyhén stilizált vonásaikkal félúton helyezkedtek el a korábbi évek konstrukciós és a hagyományos, babaszerű marionettek között. Az Úristen a középkori



13. A kezek. *A. Tóth Sándor commedia dell'arte figurái Pierre Albert-Birot bábjátékához, 1931*



14. Az Arc-en-Ciel társulata az Ádám misztérium billentyűs bábuival. Bal szélen a zongoránál Abel Frigyes. Bábok balról jobbra: Úristen (alatta a keze), Lucifer (Blattner kezében), Éva, Ádám, 1934

ri szobrokat idéző merev arcú, óriási báb volt, világító, színeit változtató, szembogár nélküli szemekkel. Szelídebb és „élőbb” szép fejek készültek az első emberpár figurájához. Hasonló volt az *Aucassin és Nicolette* (1935), ez az egyórás, élő kórusmuzsikával kísért produkció és a *Szép aranyhajú lány* (1935).

E misztériumjátékok közül a legfontosabb *Az ember tragédiája* volt, amit a nevezetes 1937-es párizsi Művészeti



15. Ádám misztérium. Blattner Géza billentyűs bábu: Úristen, Éva, Ádám, 1934

és Technikai Világkiállításon mutattak be. A bábos pavilonban tizenkét külföldi és tíz francia együttes szerepelt. „Soha és sehol nem hívtak össze ennyi társulatot. Soha és sehol nem tanúsították ennyire világosan ennek a művészetnek az újjászületését” — emlékezett vissza a bábozással is foglalkozó nagy rendező, Gaston Baty 1968-ban.[35] A fő meglepetést most is az Arc-en-Ciel okozta.

Az ember tragédiájának bábszínre vitelét az egykori alkotótárs és barát, Németh Antal tanácsolta. Németh nyolc alkalommal rendezte meg a művet, és ebből háromszor külföldön, de lemez-, rádió- és filmváltozatot is készített. Szent meggyőződése volt, hogy a Tragédia képviselheti idegenben legmáltóbban a magyar kultúrát.[36] A bábváltozat gondolata kézenfekvő volt. A Tragédiát éppen az teszi különösen alkalmassá a bábszínpadra, ami a színészeknek a gondot okozza: elvontsága, lírai, allegorikus jellege. Az ördög—ember konfliktussal témájában is a tradicionális bábjátékok közé illeszkedik, az álmok sora pedig szintén a hagyományosnál „emeltebb”, kevésbé realista bábszínpadra rendeli. A darabot Walleshausen fordította és rövidítette le egyórára a bábok számára.

A produkcióhoz Blattner mozgósította a magyar művészeket, de még a párizsi magyar iparosokat és technikusokat is — vagy harmincan dolgoztak együtt.

A bábváltozat alapelgondolása Blattnertől származott. Két színpadot helyezett egymás fölé, a felsőn az álmok, az alsón a keretjáték képei játszódtak. Ennek megfelelően a három főszereplő kétféleképpen szerepelt, az álmon kívül mint kiszolgáltatott, „felülről manipulált” marionettek,

míg a felső színpad szereplői billentyűs bábok voltak. Az álmokképek díszleteit egy hatalmas sorskerékre erősítették, s — a történelmi körforgás képzetét erősítve — minden változáskor továbbfordult a kerék.

A szép, finoman stilizált Ádám, Éva és Lucifer bábukat Csáky József készítette, a különböző színeket pedig felosztották egymás között a művészek.

Az álomhoz a nagy színpad történelmikepeskönyv-hagyományával szakítva, a korokra csak jelzésszerűen utaló, esetenként absztrakt tervek készültek. Különösen érdekes Beöthy István falansztere, mely hideg, monoton, geometrikus világával, ide-oda mozgatható (?) gépalkatrészeivel, egyforma, arctalan, görnyedt manóival egy kiégett, embertelen gépkorszak „antifuturista” ábrázolása. Hasonlóan eredeti Kolozsváry tépett szélű foltokból és egyenes vonalakból felépített athéni közttere, Kiss Vilma kemény élű háromszögekkel, gúlákkal hűtött eszkimó díszlete, Prinner Antal konstruktivista úrhátttere vagy A. Tóth Sándor piramisfestményeket idéző vázlatai az egyiptomi színhez. [Sajnos nem maradt kép Juhász Jenő (London), Rajk István (Párizs), Fried Tivadar (Prága), Olcsay-Kiss Zoltán (Bízánc) díszleteiről.] A kísértőzenét Harsányi Tibor szerezte. A nagyszabású közös produkció a Világkiállítás aranyérmét nyerte el.

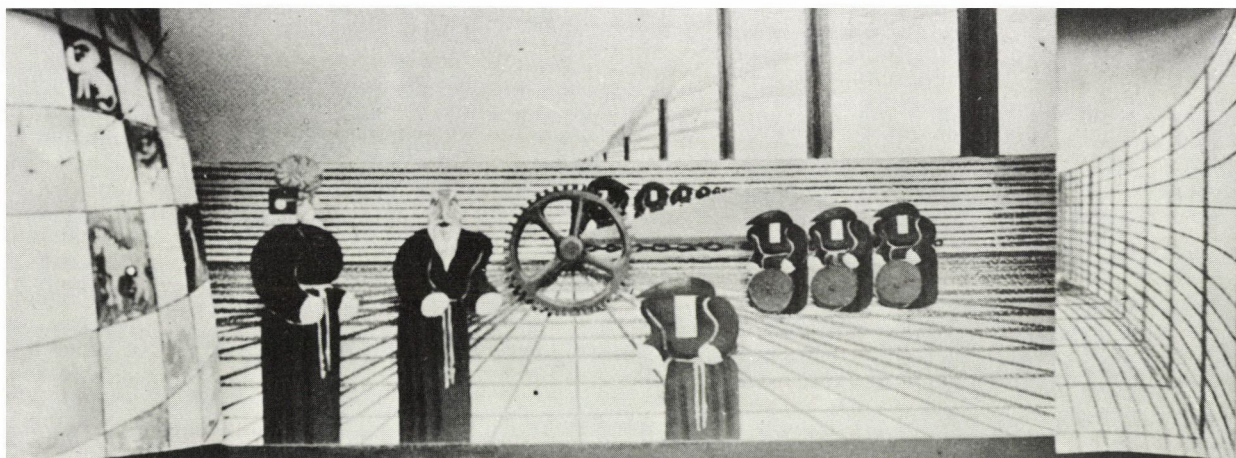
Nagy sikerrel játszották ugyanott a *Thanatos, az utazót* is, mely szintén a misztériumjátékok sorába illeszkedett, igaz, humora és technikája eltért azokétól. Adrianus Michael de Jong kortárs holland szerző műve a Tragédiához hasonlóan a Faust családjához tartozott: a Halál egy lelket szeretne megszerezni, s a földön bolyongva figyeli az embereket, akiknek kétségbeesése közben egyre csak nő, hiszen, a Halál nem üzemelvén, egyszerűen életben maradnak. A pánik csak akkor szűnik meg, amikor a végén újra meg lehet halni. A bábfejek olyan maszkok voltak, melyeknek hátsó, lapos felét fekete anyag fedte, s így hirtelen megfordítva „eltűntek” a szintén fekete háttér előtt. Ezzel a technikával minden eddiginél jobban sikerült álomszerű jelenéssé légiesíteni a látványt. Fontos szerepük volt a nagy, kifejező kezeknek is, melyeket Koffán Károly faragott.

E műfajban az utolsó a *Szűz Mária misztérium* volt, melyet 1938-ban mutattak be nagy sikerrel. Henri Heraut a középkori játékot, az eredeti szellemének megfelelően, kortárs környezetbe helyezte, sok kedves humorral. A napi problémákról panaszzkodó fiatalok, József és Mária sorra



16. Blattner Walleshausen Zsigmond „Nyomor”-maszkjával, 1934

fogadják a betlehemi polgármestertől kezdve a mérnökön, halászon, paraszton, péken, divatszabón keresztül egészen a Marseillaise hangjaira hivatalosan érkező háromkirályokig a csodálókat. A középkori képeket idéző díszletet Blattner, az enyhén stilizált, nagyon kedves és kifejező, szépen öltöztetett pálcás bábokat pedig Hildegard Weber svájci



17. Beöthy István terve Az ember tragédiája Falanszter-képéhez, 1937



18. Hildegard Weber pálcás bábai a Szűz Mária misztériumhoz. A paraszt, a halász és a pásztor a betlehemi jászolhoz járul.

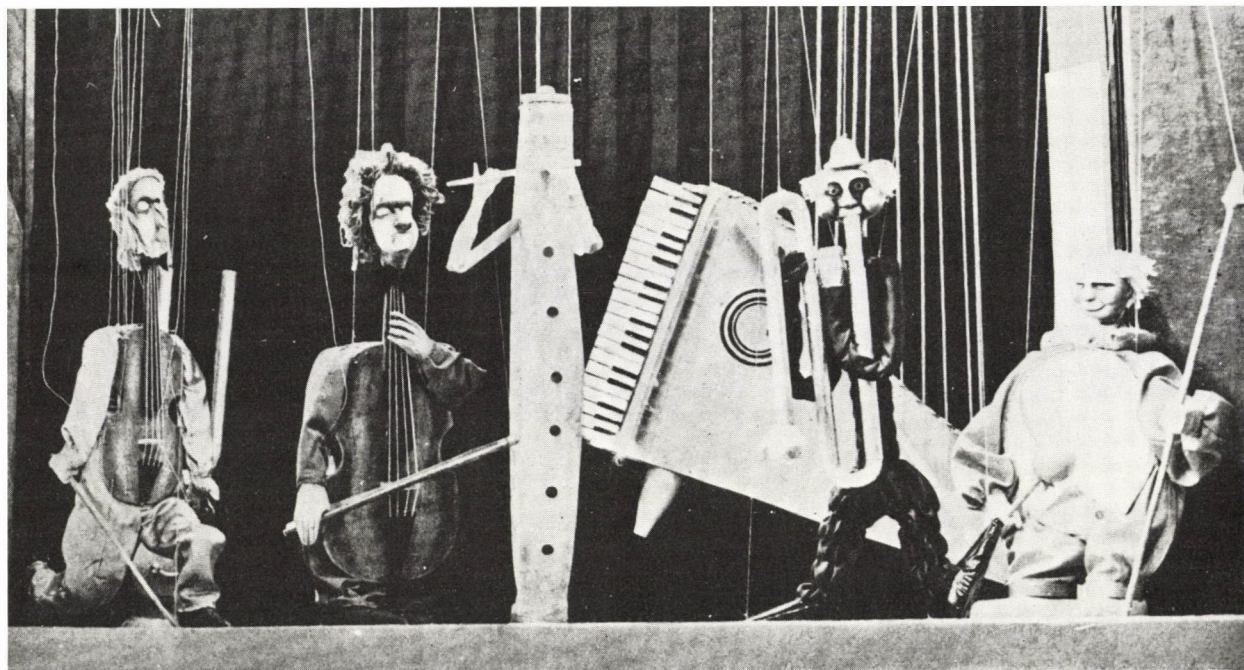
képzőművészről készítette, kiérdemelve velük a kritika őszinte lelkesedését.

Ehhez az alsó mozgatású, középkori ihletésű sorozathoz két nagy sikerű, komolyabb hangvételű marionett-darab kapcsolódott. Az egyiket egy francia bábossal közösen készítette. A *Betolakodó* (1936) Maeterlinck hidegleléses históriája volt, melyben a halál fokozatosan, de feltartóztatlanul benyomul egy békés család otthonába — természetesen holdfényes éjszaka —, s csak a vak nagyapa észleli. A kísérőzenét a Hatok egyike, Durey komponálta és játszotta zongorán. Az előadás az egykori néző visszaemlékezése szerint „bábjáték szempontjából zseniális volt”. [37]

A *Magyar legenda* (1934) című mesét — mely az „Egy-szer egy királyfi” kezdetű népmesét feldolgozása volt — Magyarországot idéző díszlettel és bábokkal adták elő. E borongós hangvételű játék utolsó jelenetében tűnt föl a nevezetessé váló maszkbábu, a hazai állapotokat allegorizáló *Nyomor*. „Az Arc-en-Ciel fő sikere egy idős asszony maszkja, a Nyomor, mely egyetlen szó nélkül állandóan változtatta ábrázatát, hol szemből, hol félprofilból vagy profilból látszott, miközben szája és szemei fájdalmas kifejezést kölcsönözve mozgott; ez a csodálatos famaszk Walleshausen Zsigmond munkája volt” — írta egy kritikus. [38] (Több kézikönyvben a Nyomor képe képviseli az együttest.)

Eközben a korábbi időszak humoros pantomimjei sem tűntek el a műsorból. Különösen nagy sikerű szám volt az Alexandre Arnoux balettlibrettőjára és Alexandre Tansman zenéjére készült kis néma játék, a *Sextour* (1935). A kétértelmű cím egy hangszerek alkotta szerelmi hatszöveget takart, a furulya kisasszony kegyeiért versengett a többi hangszer. A groteszk bábukat ezüst zsinórok mozgatták, melyek fényesen csillogtak a fekete háttér előtt, hatásosan hangsúlyozva a „manipulált bábu — érzelmek hajtotta ember” metaforát.

Abel Frigyes és Blattner közös alkotása volt a *Satiété des Nations* (1934) című darab, melynek címe szójáték, két betű megváltoztatásával lett a „Nemzetek Szövetségéből” „Nemzetek Csömöre”. Számos nemzet figurája lépett itt fel egy-egy Abel-szerzeményre és -énekelte saját nyelvű kis dalocskára: a holland mint sajt, a francia mint szónokló kakas és így tovább. Miközben gyors táncokat roptak, hirtelen hol oldalról, hol szemből voltak láthatóak, ugyanis ezek az alulról mozgatott figurák függőleges tengelyük mentén nyíltak-csukódtak, mint egy ajtó. Nem hiányoztak a kesztyűs bábos számok sem, Abel egyedül írt, mozgatott és énekelt bravúros ének- és táncduettjei az Arc-en-Ciel színpadáról indultak sikeres útjukra. [39]



19. Jelenet a *Sextour* című játékból, Blattner marionettjeivel. Balról: a Hegedű, a Cselló, a Furulya, a Zongora, a Trombita és a Nagydob, 1935

IV. Háború és újrakezdés. 1940–1958

Amikor 1940-ben a németek támadása miatt Blattnernek el kellett hagynia Párizst, az 1929-cel kezdődő pezsgő, izgalmas alkotó korszaknak vége szakadt. Blattner persze nem az az ember volt, akit egy világháború eltéríthet a bábszínháztól. Játzott már menekülés közben, aztán Valencay-ben, ahol végül is letelepedtek, s szerte a déli szabad zónában, menekülteknek és gyerekeknek, mezőn, csűrben és padláson. De a párizsi nézők és munkatársak hiányoztak, s az új körülményekhez alkalmazkodni kellett. A műsorba népszerűbb mesék és vígjátékok kerültek, a technikában pedig az ezekhez illő, és az alkalmi partnerek által is könnyebben mozgatható kesztyűs és pálcás bábuk kerültek előtérbe. Jellemző darabja volt ezeknek az éveknek *Professzor Ersatz* (1944). Ez több kis pantomimból állt össze, melyekben a címszereplő „találmányai”, különböző háborús pótlékok (pótkávé, pótcukor stb.) táncoltak, köztük a



20. Professzor Ersatz. Blattner pálcás figurája, 1944 (M. S.)



21. Blattner Géza az ötvenes években

szeretet és megegyezés pótléka, a gyűlölet is. A pálcás figurákat — stilszerűen és kénytelenségből — mindenféle limlombból, fellelhető kacatokból állította össze, olyan sikeresen, hogy a Professzor figura ma is a müncheni bábmúzeum egyik kiállítási tárgya.

1945 után már nem lehetett a bábozást ott folytatni, ahol 1940-ben abbamaradt. A háború elragadta legközvetlenebb munkatársát, feleségét, s szétszórta a magyar emigrációt, melynek sajátos két háború közötti összetartása él-tette ezt a kis színházat. Blattner új feleségét is bevonta a bábjátékba, s kettesben néha bemutattak egy-egy új darabot — a háborút követő tizenhárom évben összesen hetet —, ám később ezek is elmaradtak. Ezzel az Arc-en-Ciel 1958-ban beszüntette tevékenységét, vezetője pedig kilenc év múlva bekövetkező haláláig újra a vászonhoz tért vissza. De talán nem független Blattner Géza tevékenységétől, hogy a háború utáni modern bábjátszás egyik központja éppen Párizs lesz, ahol egykori tanítványai és csodálói az általa megkezdett úton léptek tovább a bábszínház sajátos nyelvének megteremtése felé.

Lőrinc László

- 1 *P. Gueguen*: Actualités poétiques. Les Nouvelles Littéraires 1931. április 4.
- 2 Például: *Paul Fournel*: Les Marionnettes. Paris 1982, 99.; Encyclopaedia Britannica 1962. 18. kötet 775 A III. kép; Encyclopedie de la Pléiade, Histoire des Spectacles. Paris 1965, 1465, 1484.; Puppets and Puppetry. London 1958, 17, 20.
- 3 *Bil Baird*: L'art des marionnettes. Trad. J. Fournier-Pargoire. Paris 1967, 189.
- 4 A bábos fellendülésről összefoglalóan lásd *Székely György*: Bábuk, árnyak. Budapest 1972.
- 5 *Balázs Béla*: Aréna és bábszínház között. Auróra, 1911.; *Kosztolányi Dezső*: Bábok. In: *K. D.*: Színház. Budapest 1978, II. 799—801.; *Karinthy Frigyes*: Teatro dei Piccoli. In: Címzavak a Nagy Enciklopédiához. Budapest 1980, I. 536.
- 6 *Rónai Dénes*: A képszerű film. Mozgófénykép Híradó 1913. 34. sz. Lásd még: *Nemeskürty István*: A mozgóképtől a filmművészetig. Budapest 1961, 41, 129.
- 7 Blattner Géza 1893. február 10-én született Debrecenben. Itt Toroczky Oszvald tanítványa, majd 1910 és 14 között Hollósy-nál tanul Münchenben, ezen kívül az ottani Iparművészeti Akadémián és Debschitz iparművészeti magániskolájában. 1914-től katona, az 1917-es margitszigeti Hadikiállításán játszik először bábokkal Hincz Károly vásári bábossal és Rónaival.
- 8 *Rabinovszky Máriusz*: A KUT kiállítása. Nyugat 1927. május 1.
- 9 Daumier-hez hasonlítja: *N. (émeth) A. (ntal)*: Blattner Géza kiállítása. Magyarország 1924. január 6. Festészetéről: *Módy György*: Blattner Géza. In: *M. Gy.*: Képzőművészeti írások. Debrecen 1978.
- 10 Wayang játékok. Műsorfüzet. Magyar Színházi Intézet, Bábgűjtemény (A továbbiakban: MSZI BGY)
- 11 Blattner munkatársainak kutatásához az MTA Képzőművészeti Adattárának dokumentumait használtam. *Wallshausen* könyvei: *Lula* (1918), *Senkiember János* (1928), *Budapesti képeskönyv* (1928), *Este* (1932).
- 12 Lásd 11. jegyzet.
- 13 Blattner magyarországi tevékenységéről lásd *Németh Antal*: Művészi bábjátéktörékvések hazánkban. In: A bábjátás Magyarországon. Budapest 1955.; *Lőrinc L.*: Blattner G. magyarországi tevékenysége. MSZI BGY. Legfontosabb itthoni darabjai: *Balázs Béla*: A fekete korsó, Uő.: A halász és a hold ezüstje; Ismeretlen flamand szerző — *Kosztolányi Dezső*: A lovag meg a kegyese; *Wallshausen Rolla*: Egyszer volt; *Mohácsi Jenő*: A bűvös hordó; *Komor András*: Pasiphae; *Németh Antal*: Argirus; *Fazekas Mihály*—*Nógrády László*: Ludas Matyi; *Róna László*: Faust.
- 14 *A. Tóth Sándor* párizsi visszaemlékezései. MSZI BGY. A. Tóth gazdag művészi hagyatékát részben fia, Tóth Gábor Sándor őrzi, egy majdani méltó kiállítás és feldolgozás reményében. Bábos hagyatéka: MSZI BGY.
- 15 *Lucien Hervé*: Kolos Vary. Parisien Hongrois 1984 n° 2. (Szerk. *Kádár József*). L. még: *Molnár Gábor*: Beszélgetés Kolozsváry Zsigmonddal. Látóhatár 1966, 3-4.
- 16 *Jean-Paul Crespelle*: Montparnasse. Ford. Gyáros Erzsébet. Budapest 1988, 111.
- 17 Blattner franciaországi tevékenységéről: *B. G.*: Hogyan indult el... (Visszaemlékezés) MSZI BGY., *A. Gervais*: G. Blattner. In: *A. G.*: Marionnettes et marionettistes de France. Paris 1947, 131—142. (A kiváló szakkönyv valamennyi francia bábos közül messze Blattnerre szenteli a legtöbb figyelmet.) *Frederic O'Brady* (*Abel Frigyes*) cikkei és levelei. MSZI BGY. L. még: 14. jegyzet.
- 18 Idézi számos kritika, lásd pl. 19. jegyzet.
- 19 *Maurice Raynal*: Guignol ce met à la page. Intransigeant 1929. október 29.
- 20 Les marionnettes. Le Journal 1929. október 29.
- 21 A *Halász-t* Blattner először valószínűleg 1917-ben játszotta Hincz Károlyhoz betársulva, majd bizonyosan előadta 1919-ben. Szintén 1929-ben mutatta be Madzsar Alice táncsoportja is Pálavoszkó Ödön rendezésében, tánc-árnyjátékként, Kozma József zenéjére. Ez utóbbi Párizsban Blattnerékkal is együtt dolgozott a harmincas években.
- 22 Lásd 17. jegyzet. Teschnerről: *Székely György*: Bábuk, árnyak. Budapest 1972.
- 23 Ilyen volt *Wassilief Világító* fejk című darabja, melyben színváltoztató maszkok szerepeltek, *Balázs Béla* A fekete korsó c. árnyjátékának felújítása Blattner figuráival, *Kolozsváry Frigyes* „Figurák vására” és *Wassilief* „Érotic mystere” című darabjai.
- 24 Például: *Jean-Loup Temporal*: Du temps passé. Unima France 1979. N° 64. vagy *Frederic O'Brady*: Souvenir. Uo. N° 80.
- 25 *O. P.*: Les marionnettes ressuscitées. Candide 1934. november 1.
- 26 Ilyen humoros kis darabok voltak: *Olcsay-Kiss*: Ainsí font, font (1933), *Blattner*: Marianne és a libái (1930), *A. Tóth Sándor*: Becsületbeli ügy (1930) és *Fakatonak* parádéja (1934), valamint a Blattner marionettjeivel előadott „A könnyű ember” című *Balázs Béla*-darab (1930).
- 27 *Germaine Maillet*: Les marionnettes. Bulletin du Comité du Folk-Lore Champenois 1932. március.
- 28 *Koffán Károly* visszaemlékezése. Beszélgetés Csorba Gézával. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár 21668/1983.
- 29 Lásd 11. jegyzet. Filmjének címe: A mennyország gyermekei.
- 30 Filmjének címe: Megy a juhász számaron.
- 31 *Bajomi Lázár Endre*: Magyarok a Montparnasse-on. In: *Jean-Paul Crespelle*: A Montparnasse. Budapest 1988, 190.
- 32 *Medgyes László*: Színház — Technika — Iskola. Magyar Művészet 1931, 111—120.
- 33 A francia együttesekről l. *Gervais* könyvét. (17. jegyzet)
- 34 Blattner szervezte az Archive de la Danse-ban az 1934-es nagy közös kiállítást, *Rolf de Maré*, az említett svéd balett vezetőjének támogatásával, valamint a *Prizme* nevű bábos szervezetet.
- 35 Idézi *J.-L. Temporal*, 1. 24. jegyzet.
- 36 *Németh Antal*: Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában. In: *N. A.*: Új színház! Budapest 1988, 443—468.
- 37 *Frederic O'Brady* levele: MSZI BGY. Társa: Marcel Temporal.
- 38 *C. Chassé*: Un Congrès de Marionnettes. Dépêche Brest 1934. december 6.
- 39 *Abel* (más néven *Frederic O'Brady*) darabjaival a háború közben Marseilles-ben, utána Párizsban és az Egyesült Államokban sok sikert aratott, filmre is vették. Lásd még *Gervais*, 17. jegyzet.

A cikk alapjául szolgáló kutatáshoz az Eötvös József Alapítvány adott támogatást.

A képeket a Magyar Színházi Intézet bocsátotta rendelkezésünkre, amit ezúton is köszönünk. Az M. M. S. jelzésű képeken látható bábok a müncheni bábgűjtemény tulajdonában vannak. Két fej — a 13. képen látható ördög és az egyik bohóc — a Magyar Színházi Intézet Bábgűjteményében található, a 17. képen látható rajz szintén. A többi bábu holléte ismeretlen.

LES COULEURS D'UN ARC-EN-CIEL DE JADIS

(LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES DE GÉZA BLATTNER À PARIS)

Le peintre et montreur de marionettes Géza Blattner (1893—1967) est peu connu en Hongrie, alors que son activité d'animateur de guignol était bien estimée de la critique contemporaine tout comme de la littérature spéciale de la postérité. Le présent écrit a pour but de rendre compte de l'activité du théâtre nommé Arc-en-Ciel de Blattner.

Blattner a commencé les marionettes, sous l'influence de l'essor du guignol au début du siècle, encore en Hongrie (1919—1925), où il travaillait de compagnie avec des spécialistes excellents de théâtre et de film, de même qu'avec des poètes. Son expérience du théâtre d'art nouveau avec des figures planes et des silhouettes, ainsi que ses spectacles de marionettes à fil et de marionettes à gaine plus traditionnels n'attiraient pas un grand public. Il s'est établi à Paris en 1925.

Rassemblant ici autour de soi de nombreux artistes hongrois, il a fait une grosse impression avec le théâtre Arc-en-Ciel au II^e Congrès International de Marionnettes tenu en 1929. (Parmi ses collaborateurs étaient entre 1928 et 1958 les artistes hongrois S. Kolos-Vari, A. Prininger, E. Beöthy, J. Csáky, C. Detre et l'artiste russe M. Wassilieff, ainsi que le compositeur de musique J. Kozma et le comédien F. Abel (sous son autre nom: F. O'Brady). Plusieurs parmi eux ont établi des théâtres de marionettes indépendants à Paris. „Nous assisterons là à une rénovation totale de l'art de la marionnette. Pour la première fois l'on s'est aperçu que les marionettes pouvaient créer leur art propre et non plus seulement imiter la vie” — a écrit M. Raynal sur leur représentation. On le rappelait ensemble avec Podrecca en 1932 comme l'autre artiste de marionettes qui a la manière de voir la plus moderne dans le monde. Le secret de leur succès résidait en effet dans la modernité. Des figures planes inspirées par les tendances cubistes et constructivistes, ainsi que des statuettes statiques entraient en scène et des marionettes pouvant être éclairées par derrière et montées des éléments ressemblant aux pièces détachées „dansaient” avec bravoure et avec beaucoup d'humour. L'action traditionnelle des marionettes, voire même le plus souvent aussi la parole, étaient négligées et le spectacle, ainsi que le mouvement ont été mis au centre des numéros et l'accompagnement de musique a aussi rempli un rôle important. (Sinon dans le style du spectacle, mais dans ce rapport ont-ils suivi Teschner de Vienne. Le cercle de Picasso a déjà créé un monde de spectacles similaire pour le théâtre de ballet — cela exerçait aussi une influence

sur les artistes autour de Blattner — mais dans un théâtre de marionettes, cela signifiait tout à fait une nouveauté à Paris). Comme il est à présumer, c'est pour cela que ce sont justement des Hongrois qui l'ont établi ici, parce que les peintres hongrois ayant la vue d'avant-garde et „se sélectionnant” à Paris cherchaient la possibilité de travailler ensemble et en équipe dans cette atmosphère étrangère et il n'y a pas de doute que cela soit assuré pour les artistes avant tout par le théâtre de marionettes; d'autre part il y avait parmi eux, par chance, un artiste de guignol professionnel, autour duquel ils pouvaient se grouper. Le théâtre a complété sans cesse sa série expérimentale de numéros toujours plus récents dans les années postérieures. Bien des oeuvres de marionettes de bravoure et amusantes ont été représentées, dans lesquelles les solutions de guignol absurdes et comiques, ainsi que les mouvements humoristiques ont connu un grand succès.

L'Arc-en-Ciel est devenu un théâtre important au Montparnasse en 1934 et disposait déjà des locaux permanents pour les représentations fréquentées par un public d'habitues. Il a collaboré étroitement avec les petites troupes modernes françaises qui ont été constituées à sa suite. Son style est devenu plus classique et, en outre des pièces courtes expérimentales, des jeux de mystère majeurs inspirés par le Moyen Âge paraissaient successivement. Dans ces derniers le texte généralement versifié, ainsi que le dialogue obtient un rôle plus important. Les figures de ces pièces étaient stylisées d'une manière plus modérée et leurs mouvements étaient plus solennels, ce qui était assuré par un type de marionette actionné d'en bas à l'aide des boutons-poussoirs. Ce mécanisme compliqué a été élaboré par Blattner lui-même. Entre-temps la série des jeux de marionettes plus grotesques n'était interrompue non plus.

À l'ouverture de la guerre (1940) Blattner a quitté Paris et, dépris de ses anciens collaborateurs et de son ancien public, il a continué son travail en province, dans une zone libre, dans des mauvaises conditions matérielles. Il a tout de même produit un nombre de numéros ayant une force de suggestion, bien que leur exécution et technique aient été plus simples. Les anciens collègues l'ont abandonné et l'activité de Blattner s'est aussi amoindrie rapidement. Jusqu'à l'an 1958 il n'avait que quelques premières nouvelles, ensuite il est retourné jusqu'à sa mort à la peinture. L'influence exercée par son oeuvre sur l'art de marionnette hongrois et français peut être également démontrée.

PASCIN MAGYARORSZÁGON

I. A LEVELEK

A magyar művészettörténetben közismert és gyakran idézett tény, hogy Jules Pascin, az expresszionizmus talán legnemzetközibb és egyik legrangosabb képviselője 1912-ben mintegy nyolc hétig Magyarországon tartózkodott, részben Herman Lipót műtermében, részben a kecskeméti művésztelepen dolgozva. Januárban érkezett hazánkba és március elején vagy közepétől utazott vissza Franciaországba. 1912. március 28-án már Párizsból ad fel egy levelet Herman Lipótnak, akinek jelentős szerepe volt abban, hogy Pascin magyarországi látogatására sor került. A motívációk között, amelyeket Herman fokozatosan „adagolt” Pascinnak (nevének ejtése a közhiedelemmel ellentétben nem franciás, minthogy az a Pincas név anagrammája), bizonyára jelentős szerepet játszott a Japán Kávéház már akkor nevezetes művészasztala, a budapesti, eléggé internacionális szellemű „bohémvilág”, jó alkotói lehetőségek, új impressziók és egyéb gyönyörűségek ígérete. A kedvesinálójok közül, amelyeket Herman készített Párizsban, megmaradt egy 1911. november 6-án készült darab[1], tipikus kávéházi „kroki”, amely „Leop. Herman / Kunstmaler und Schweinheitszeichner” jelzésű, és azt Pascin is aláírásával „ellenjegyezte”; az aláírás tükörképes és teljesen nyakatekert (1. kép).

A csalogatás ez esetben visszacsalogatást jelentett. Anélkül, hogy belemennénk Pascin biográfiai adatainak halmozásába, s hogy művészi jelentőségéről sokat lamentálnánk, annyi megjegyzendő, hogy Jules Pascin a monarchia állampolgáraként kezdte, a szülőhely, a bulgáriai Vidin ugyanis akkor a monarchia fennhatósága alá tartozott. A spanyol apától, olasz anyától született, bulgáriai és romániai rokonsággal rendelkező zsidó művész a magyar hadseregben került sor alá. Ezzel együtt sem tudott magyarul, írásai többnyire német nyelvűek; bécsi, berlini és müncheni évei alatt (munkatársa volt Simplicissimusnak is) ebben kellően gyakorolhatta magát. Most ismertetésre kerülő leveleit is nemetül írta.

Az, hogy ezek a levelek e helyt publikálásra kerülhetnek, jellegzetesen magyar történet. 1979-ben először hivatalosan kellett megismerkednem Herman Lipót özvegyével, majd kapcsolatunk, ha barátnak nem is, bizonyos fokig mégis bensőségesnek volt mondható. Ekkortájt került szóba Pascin és Herman viszonya, ami ugyan köztudott volt, ha máshonnan nem, hát Herman Lipót emlékezéseiből, a „Művészasztal”-ból (Budapest 1958). A téma érdekelné kezdett és Hermanné átadott nekem egy olyan mappát, amely a Pascin 1912-es magyarországi tevékenységével kapcsolatos fotódokumentációt tartalmazta. Szegény „Rozi” (Hermannét szinte mindenki csak becenevén szólította) nem tudta, hogy a mappa túlságosan is sok olyan másolatot, kroit, utánzási, esetleg hamisítási „ujjgyakorlatot” is tartalmaz, ami nem éppen hízelgő Hermanra nézve. Hermanné elmondta, hogy 1912-ben Pascin mintegy száz darab munkáját hagyta férje műtermében; festményeket,

akvarelleket, rajzokat, igényes művektől apró szösszenetekig. Mindezekről fényképek, fekete-fehér és színesfilm negatívok is voltak a mappában, amelyet e sorok írója kézhez kapott, teljesen szabad felhasználásra. Sajnos a színesfilm negatívokról kideríthető, hogy olyan ORWO-anyagból készültek, amely csak a hatvanas években volt kapható; a negatívokon a műtárgyak mellett időnként előbukkannak Herman Lipót általam jól ismert műtermének részletei, minden kétséget kizáróan azonosítható berendezése. Mindezek és más adatok alapján kétségtelen, hogy 1965 és 1966 során Herman Lipót a fenti mintegy száz művet és a hozzá Pascin által írt saját kezű leveleket illegálisan, a jogszabályokat durván megsértve juttatta külföldre. Emellett — bár nem egyértelműen elmarasztalhatóan — fény derült Herman és a New Yorkban székelő Silberman Ábris-féle műkereskedő cég közti fideális kapcsolatra. Herman Rozi meséje másképp szólt; első változatában úgy, hogy a darabok még a második világháború során kerültek külhonba és a Herman házaspár a zsidóüldözések elől menekülve a „beilleszkedés” anyagi alapjait megteremtendő juttatta ki előzetesen a már akkor is nagy értéket jelentő kollekciót; a második változatában ugyanez a történet 1956-os adaptációban hangzott el. Míután — a dokumentációt megvizsgálva — kénytelen voltam feltárni előtte azt, amit abból megállapítottam, kapcsolatunk egy csapásra megszűnt.

Hivatalosan mit sem lehetett tenni, hiszen az ügy büntetőjogilag már nem volt feltárható. Herman 1972-ben elhunyt, cselekménye sokkal régebb volt tíz évesnél és Hermanné — mint az meglehetősen hiányos ismereteiben és a kompromittáló dokumentáció teljesen jóhiszemű átadásának tényében is tetten érhető — személy szerint nem vett részt a sajátos tranzakcióban. A hölgy beteg és idős lévén, az ügy feltárását akkor igen illetlennek tartottam volna; ma már azonban, halála után semmiféle titoktartásra nincsen szükség. Szerencse a szerencsétlenségben, hogy a grafómán és — ahogy ma mondanánk — szenvedélyes dokumentarista Herman Lipót, mielőtt a tárgyakról és levelekről megvált, azokat lefényképeztette, a másolatokat és a negatívokat, sőt a borítékok fotóit is megtartotta. Jelen dolgozat célja nem több, mint az, hogy első részében közölje a leveleket, amelyek jónéhány, számunkra is érdekes, művelődéstörténeti vonatkozású részt tartalmaznak, majd a második részben Pascin valamennyi, Herman tulajdonában volt, illetve néhány más, ma hazánkban fellelhető munkáját felsoroljuk, nem tagadva el a magyar festő hamisítási kísérleteit sem, amelyek — három darab kivételével — nem maradtak többek kísérletnél. Ugyanakkor mindeme dolgok közzététele azért sem lényegtelen, mert publikálásuktól kezdve a tárgyak tulajdonosai annyit legalább fognak tudni magukról, hogy orgazdák, esetleg tudtukon kívül azok. A sors különös és nem teljesen igazságatlan fintora, hogy Hermanék a remekművek árából csak töredékekhez tudtak hozzájutni.



Paris den 6 ten Nov. 1911.

Lieber Herman

Kunstmalerei sind Schönerheit zeichnen

Ein ungarnisches Bordellhaus.
Freiheit vor uns

niemand... Riga...
Kungen

1. Herman Lipót: Magyar bordélyház, lavírozott tollrajz. Magántulajdonban

Nézzük meg, először vegyük sorra a leveleket. Sajnos Herman Pascinhoz írt leveleit nem ismerjük, csak Pascin válaszait, és sajnálatos, hogy Pascin nem datálta leveleit. Az események sorrendjéből és a borítékfotók meglehetősen elmosódott adataiból lehet következtetni arra, hogy voltaképpen miről is van szó. Az első levél 1912. március 28-án került postázásra Párizsból; Pascin ekkor már a rue Henri-Monnier 9. alatt lakik. Ez az első levél arra vall, hogy frissen szerzett magyarországi ismerőseitől igen angolosan távozott. Ezután azonban hangulata nem lehetett valami jó. A korábban még szeretett Bécset most szidja. A teljes szöveg[2] a következő:

„Lieber Herman,

Ich komme erst heute dazu, Ihnen zu schreiben. Sie brauchen dies nicht meiner Schreibfaulheit zuzuschreiben, ich hatte bisher aber so viel mit der Wohnungssuche zu thun, und hätte Ihnen auch noch keine genaue Adresse angeben können, da ich mich erst heute Abend definitiv etabliert habe. — In Wien war es recht traurig. Sonntag. Mein Bekannter, der Arzt den ich aufsuchte, war über paar Tage auf die Rax gestiegen und sonstige Bekannte konnte ich, des Sonntags wegen, auch nicht hoffen, anzutreffen. Ich ging daher zuerst in die Secessions-Ausstellung. Also so schlechte Bilder habe ich noch nie gesehen und es hätte

mich wirklich interessiert zu erfahren, wie die Leute das anstellen, so untalentierte zu sein. Auf den Bildern ist meist gar nichts drauf und sie sind so blass wie trockener Hundedreck. Dann musste ich mir, um die Zeit totzuschlagen, noch die Ausstellung im Künstlerhaus und die im Hagenbunt, wo noch paar von den Wiener „Neu-Kunst“-Künstlern sind, ansehen. Dann traf ich einen Bekannten, den ich eigentlich gar nicht kenne, und musste in sein Atelier gehen, mir seine Bilder ansehen. Schliesslich wurde es doch Abend und ich konnte abdampfen. Ich fuhr mit dem Münchner Zug, der bereits nächsten Abend nach 9, und nicht wie der Schweizer-Zug erst um 12, nach Paris. Hier ist momentan, merkwürdiger Weise, nirgends, nicht in dem dreckigsten Montparnasse hotel ein Zimmer zu haben. Und ich musste es daher heute als besonderen Glücksfall betrachten, als ich am Montmartre ein sehr schönes grosses Zimmer mit 2 Fenster, grossem Balkon nach schöner Aussicht, Waschcabinet und eigenem Locius W.C. (was in Paris sehr selten ist) fand. Morgen will ich (hoffe ich) wieder die Arbeit beginnen. — Im Dome sind momentan sehr wenig Leute, es fehlen sämtliche interessantere Typen und auch von meinen sonstigen Bekannten ist niemand da, doch bin ich darüber nur froh, da ich weniger abgelenkt zu sein hoffe. Ich hoffe Sie haben mich bei den Herren Lechner, Szinyei etc. ordentlich entschuldigt und verabschiedet. Ich sehe jetzt, wo ich von Budapest weg bin, erst recht, wie gut es mir

dort gegangen ist und dies nur infolge der ungeheuren Liebenswürdigkeit, die mir in Ihrem Kreise gezeigt wurde und der Bemühungen, die Sie sich um mich gaben und ich bedauere nur, das mein Naturel nicht so ist, dass ich mich entsprechend dankbar zeigen kann. Ich werde Ihnen demnächst noch ausführlich schreiben bitte sie vorläufig *alle* von mir herzlichst zu grüssen und

verbleibe: Ihr

pascin

9, rue Henri-Monnier"

Mindenesetre szinte megható az a hang, ahogy a Japán Kávéház művészasztalának jeleiről megemlékezik levele végén, s innen nézve mindjárt érthetőbbé válik az is, hogy sem Bécsből, sem Párizsból nincs elragadtatva. Ott nem voltak olyan rajongói, mint a „Japánban”. [3]

Egy további levél 1912. április 18-án került postára, szintén Párizsban, a rue Henri-Monnier alatt kelt. Erről csak a boríték fotómásolata maradt fenn, a levél tartalma nem ismeretes.

A második ismert levél 1912. augusztus 12-én érkezett meg a kecskeméti postahivatalba. Pascin dolgozott Kecskeméten, az őt odacsalogató Herman-rajz ugyancsak fennmaradt. Az írás tartalmából nyilvánvaló, hogy Herman több levelét Pascin egyáltalában nem válaszolta meg, azt azonban tudta, hogy a jelzett időben a magyar festő a kecskeméti művésztelepen fog tartózkodni. Mellesleg egy nyugtát is küld a kecskeméti múzeum számára, melynek elintézését augusztus 20-ig reméli. Tény, hogy Kecskeméten volt egy Pascin-festmény, valószínű, hogy ennek kifizetéséről a fenti nyugta vétele után lehetett csak szó. Sajnos, a kecskeméti festmény eltűnt, jöllehet, még a háború után megvolt, fotóját nem ismerjük.

A második levél szövege [4] az alábbi:

„Lieber Herman,

Beiliegenden Brief schrieb ich Ihnen vor paar Tagen in London, inzwischen habe ich London verlassen und bin wieder in Frankreich.

Es sind jetzt in England die sogenannten Bank-Holidays, irgendwelche Feiertage, denen zur Folge jeden Moment die Geschäfte und Bureaux geschlossen sind und ich hatte da viel Zeit verloren, um ein Atelier zu finden. Ich habe daher kurz entschlossen London, wenn auch ungern, verlassen und bin jetzt in Le-Havre, wo ich jedenfalls 2 Wochen bleiben dürfte. Man ist von hier aus in wenigen Minuten mit dem Schiff in Trouville, ziemlich eleganter Badeort, was für den Kleinzeichner ganz angenehm ist. — Leider ist hier das Wetter ganz elend, kalt und regnerisch. Ich kam von England bei furchtbarem Sturm herüber. Nach dem 20. werde ich wohl wieder nach Paris zurückfahren, da ich mich danach sehne, endlich wieder auch grösseres zu arbeiten, vor allem will ich wieder und diesmal ernster zu modellieren anfangen. Ich habe in London entdeckt, dass ich nur noch Interesse für Plastik habe. Den alten Meistern in der National-Gallery habe ich nur einen Anstandsbesuch gemacht, dafür war ich die ganze Zeit im British-Museum. —

Was ist übrigens aus Ihrer Reise nach Venedig mit Dr. Loewengard geworden? Waren sie dort? —

Ich habe in London darüber nachgedacht, ob es nicht doch richtig wäre, auch mal auf einige Arbeitszeit nach Rom zu fahren. Man muss doch sehr viel Anregung und glänzende Modelle dort haben. Wollen Sie nicht auch mal hin? —

Wenn ich angenehme Gesellschaft finde, möchte ich das gerne machen. Allein will ich nicht hinfahren, da man sonst darauf angewiesen ist, sich an irgendwelchen deutschen Kitschmalen mit Schlapput, der Ruinen und Chiantiflaschen malt anzuschliessen. —

Anbei sende ich Ihnen die Quittung für Kecskeméter-Museum und den Grund der Verspäterung erschen Sie aus dem anderen Brief.

Da meine Adresse nur bis zum 20. August bestimmt ist, wäre es sehr angenehm, wenn die Leute das gleich erledigen könnten. —

Jedenfalls danke ich Ihnen herzlichst für Ihre Bemühungen. Es grüsst Sie alle herzlichst

Ihr angebener

pascin

Le Havre (Frankreich)

6, rue de Saint-Quentin"

Szerencsére fennmaradt a „mellékelt” levél fotókópiája is, amely ugyan korábbi, mint a Le Havre-ban keltezett, azonban, mivel a második levél melléklete, nevezzük mégis ezt a harmadiknak. Tartalma arra vall, hogy már ezt is Kecskemétre szánta. Ebben bukkan fel először egy magyarországi Pascin-kiállítás lehetősége, amelyről a jelek szerint egy korábbi Herman-levélből értesülhetett. A kitűzött időpont október lett volna, egybekötve Pascin újabb magyarországi látogatásával. Sajnos sem a kiállításból, sem Pascin ideutazásából soha nem lett semmi. Kellemes olvasni, hogyan tűzi tollhegyre az angol szokásokat: egy közép-európai közérzete Angliában. A levél szövege az alábbi:

„Lieber Herman,

Sie müssen mir wirklich verzeihen, dass ich Ihnen so lange nicht geschrieben habe. Ich hatte aber in letzten Monaten eine Menge Unannehmlichkeiten und allerlei Pech. Ich bin seit einem Monat hier in London, Ihr eingeschriebener Brief wurde mir erst jetzt hierher nachgesandt, da ich öfters Adresse gewechselt habe und erst dieser Tage meine Adresse meinem früheren pariser Wirth mitgeteilt habe. Ich bitte Sie also, mich auch bei dem Kecskeméter Bürgermeisteramt zu entschuldigen.

Ich schreibe Ihnen wohl noch morgen meine entgeltige Adresse, dieselbe hängt nämlich von folgendem ab: Ich bin sehr gerne hier in London und würde gerne einige Zeit hier bleiben und arbeiten, doch ist London nicht so wie Paris, wo man schon auf der Strasse und im Caféhaus ein ganzes Lebenswerk zusammenbauen kann. Die Anregungen, die man hier hat sind doch hauptsächlich in den Museen und man muss zum arbeiten ein Atelier haben. Man findet hier jetzt im Sommer sehr leicht möblierte Ateliers, für kürzere Zeit auch, zu miethen. Was ich bisher sah ist aber unmöglich. Die Ateliers sind nicht schlecht, aber die Einrichtung ist schauderhaft. Es ist alles mehr Theetrinken und Gemütlichkeit bezeichnet und für meine sehr mit Unordentlichkeit verbundene Arbeitsweise nicht möglich. Ich will mich noch heute und morgen umsehen, wenn ich nichts gescheites finde, fahre ich nach Le Havre zurück. Ich würde aber sehr gerne hier bleiben, da es hier reizende, wenn auch recht schmutzige, Kinder und Mädln gibt, die besonders zum Malen (sie haben meist sehr gute Farben) sehr geeignet wären. — Ich bitte mich bei meinen Freuden, und speciell bei Nagy Endres wegen Lelle vielmals zu entschuldigen, ich glaube aber nicht, dass ich vor

Winter oder frühestens Herbst hinunter kommen werde können. Bitte grüssen Sie Szép *vielmals* von mir, ich will ihm nächstens einen grossen Brief schreiben. Das die Ausstellung nicht im Oktober stattfindet ist, für mich, insofern günstig, da ich bis dahin über eine Anzahl Malereien, die ich momentan in Berlin, Köln und anderwärts ausgestellt habe, nicht hätte verfügen können, zu einem späteren Termin aber vielmehr Bilder zusammen holen kann. Jedenfalls müssten wir, mindestens 3 Monate vor der Ausstellung, den Termin *definitiv* feststellen, damit man sich die Sachen bis dahin frei hält und nicht verschickt. — Schreiben Sie mir doch mal ausführlicher was für Sachen Sie momentan arbeiten. Kommen Sie im Oktober nicht auf einige Zeit nach Paris? Es ist dann dort eigentlich gerade die angenehmste Zeit. —

Also Sie hören noch morgen oder übermorgen meine genaue Adresse, es grüsst Sie bis dahin herzlichst

pascin

Bitte grüssen Sie alle in Kecskemét herzlichst von mir: Grünwald, Szép, Falus, Kandó, Pólya und wer sonst noch dort ist."

A negyedik levél borítékfotója sajnos nincsen meg. Tartalma alapján feltehető, hogy az augusztusi, kecskeméti levél után, de a november 4-i ötödik levél (lásd majd alább) előtt írta Budapestre, ismét Párizsból, de új lakcímről (rue Vavin 50.), mivel korábbi kényelmes, komfortos Henri-Monnier utcai műtermét angliai és Le Havre-i tartózkodása miatt fel kellett mondania. Érdemes megfigyelni, hogy az előbbi levél enyhe bosszankodása az elmaradófélben lévő Pascin-kiállítás miatt itt egészen szelíddé válik: Berlinben ugyanis jelentős sikereket ér el és számos munkája vevőre talál. Szinte „lábra jön” neki az, hogy nem kerül megtartásra a bemutató. A nyugat-európai sikerek mellett éppen oka lehet annak is, hogy Pascin aligha rajonghatott a Hermannal közös kiállítás gondolatáért, akit bár szeretett, művészileg nem tartott sokra.[6] Annnyival azonban tartozunk az igazságnak, hogy a zseni közeléte erősen érződik 1911–1913-ban Herman Lipót művészetén, amely finom, empatikus, érzelmes; mindez csak később vált üres manír-rá, képgyártássá. „Pascin pihen” című lapja[7] már-már konzseniális az ábrázolt művészetéhez való viszonyulásában (2. kép). Mellesleg Herman kiállítása valóban sorra került Ernstnél, 1913-ban.



2. Herman Lipót: *Pascin pihen*. Tus, akvarell. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

A negyedik levél szövege[8] a következő:

„Lieber Herman,

Ich habe Ihre beiden Briefe, meiner vielen Wohnungswechsel wegen, erst gestern erhalten und bedauere riesig, dass Sie meinetwegen soviel Unannehmlichkeiten und Schreibereien haben. —

Es ist sehr unangenehm, dass die Ausstellung wieder verändert wurde. Ich bin, aufrichtig gesagt, davon gar nicht entzückt.

Die Gründe sind folgende: Ich habe meine Zeichnungen momentan an verschiedenen Orten zerstreut bei Kunsthändlern, denen ich dieselben in Commission gegeben habe und die dieselben in den nächsten Monaten ausstellen wollen. Sie wissen, dass das nicht so leicht geht, die Sachen dann wieder gleich herauszubekommen. Ferner habe ich den Haupttheil meiner Zeichnungen, d. h. meine besten und repräsentativsten Sachen jetzt in Berlin in der Schwarz-Weiss-Ausstellung der Secession ausgestellt. Das sind im Ganzen 58 Arbeiten. Da vorgestern, am Eröffnungstage schon eine grössere Anzahl davon verkauft wurden, fürchte ich, dass ich hoffentlich die meisten Sachen, respective jedenfalls die besten davon anbringen werde, so dass ich zur Budapester Ausstellung im Januar nicht sehr komplett vertreten sein könnte. Am einfachsten wäre es da wohl, wenn ich in *dieser* Saison nicht ausstellen würde in Budapest, doch ist das wegen *Ihnen* nicht gut möglich. Daher gibt es zwei Sachen: Entweder Sie stellen eine grosse Collection aus und ich nur eine kleinere unwichtige Collection dazu, was ja sehr gut ginge, um den Raum auszufüllen oder aber Sie stellen jetzt im Januar allein bei Ernst aus und im Herbst machen wir dann erst zusammen eine grössere Ausstellung. — Es thut mir sehr leid, dass die Sache mit dieser ersten Ausstellung nicht so glatt geht aber die Geschichte ist die, dass ich jetzt in Deutschland, nach dem ich mit meinen Malerein diesen Sommer ziemlich Erfolg hatte, jetzt dort meine Zeichnungen zu höheren Preisen verkaufen kann und man jetzt in Deutschland möglichst gut und eindringlich auftreten muss, da die Leute durch die Cubisten und ähnliche ganz wirr gemacht sind und lieber Sachen kaufen, die ganz blöd sind als etwas ernstere. — Bitte schreiben Sie mir jedenfalls sofort, was wir machen werden. Mir liegt vor allem daran, dass Sie in keinerlei Weise zu leiden haben und *Ihre* Ausstellung möglichst in günstigen Umständen stattfindet.

Es grüsst Sie herzlichst

Ihr

pascin

Bitte grüssen Sie alle Leute in Japan *herzlichst* von mir. Pascin, 50, rue Vavin"

Az ötödik levél (postára adták 1912. november 4-én Párizsban) igen lakonikus. Oka egy balszerencsés tartózkodás a Pireneusokban, amely után Pascin érthetően nem volt éppen a legjobb levélíró hangulatában. Ám levele második része már élénk: Mattyasovszky-Zsolnay művészetének előnyös alakulására figyel fel, s tulajdonképpen maga helyett ajánlja, hogy kiállítson Ernstnél. Mattyasovszky 1912–14 során valóban remekművek sorát festette; furcsa, hogy Pascin mindezt előbb tudta meg, mint a magyarok — no nem okvetlenül az itthoniak, hanem az éppen Párizsban tartózkodók. A levél[9] teljes szövegét közöljük, amely a következő:



3. Jules Pascin: *A tuniszi tengeri fürdő*. Akvarell. Budapest, Szépművészeti Múzeum

„Lieber Herman,

Vor allem muss ich Sie um Verzeihung bitten, dass ich Ihnen nicht geschrieben habe, die Gründe aber sind die: Ich war am Land in den Pyrenäen, wohin mir auch Ihre Karte nachgesandt wurde. Gleich am Anfang der Reise hatte sich meine Freundin die rechte Hand sehr übel mit Benzin verbrannt, die Sache war sehr schmerzhaft und langwierig und heilte erst nach 2 Monaten. Dadurch war dieser Landaufenthalt, besonders die erste Zeit, etwas verpatzt und ich absolut nicht in der Laune, Briefe etc. zu erledigen. Jetzt bin ich seit einigen Tagen in Paris. Auch Herr Professor Orlik ist da. — Ich werde Ihnen nächstens noch ausführliches über unsere Pläne schreiben. Momentan wollte ich nur eins anfragen. Wie Sie wissen, hat Mátyásovysky die Absicht, diese Saison in Pest auszustellen, er hat ja darüber mit Ihnen und auch mit Nemes gesprochen. Er hat jetzt im Sommer eine Menge neues, auch Landschaften gemalt und wirklich riesige Fortschritte gemacht. Er bat mich nun, Sie zu fragen, ob Sie nicht mit Ernst die Ausstellung und den Termin derselben besprechen würden. Ich bin sicher dass die Ausstellung viel Erfolg haben wird, der pekuniäre Erfolg ist ja durch die Beziehungen des Ausstellers gesichert. — Also bitte grüssen Sie alle lieben Freunde herzlichst, ich schreibe Ihnen dieser Tage mehr,

herzliche Grüsse

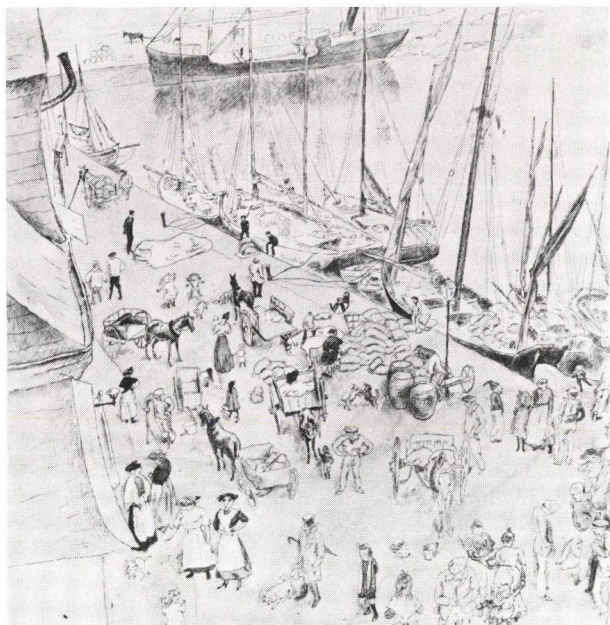
pascin”

A hatodik levél kesze-kusza külleme csapongó gondlattársításokkal párosul. Úgy látszik, Pascin nehezen tudott már uralkodni anyagilag és szellemileg depresszált állapota felett, ámbar nagy tervek is foglalkoztatták. Berlini anyagi sikerének hozadékát már felélte és kénytelen a „múzeum-

nak” írni. Aligha említene ezt az utóbbi tényt Hermannak, ha nem a budapesti múzeumról lenne szó. Mindenesetre tény, hogy három művét a Szépművészeti Múzeum 1912-ben vette leltárba.[10] Az egyik egy gyönyörű színezésű vízfestmény (3. kép), a másik egy tollrajz (4. kép), a harmadik pedig egy színezett tollrajz, Pascin legsajátabb technikájának remeke (5. kép). Témája is az 1912-es évre datálja. Feltehető tehát, hogy ezekről van szó. Budapesti tartózkodás



4. Jules Pascin: *Bár*. Tollrajz. Budapest, Szépművészeti Múzeum



5. Jules Pascin: *Rakpart a Le Havre-i kikötőben*. Színezett tollrajz. Budapest, Szépművészeti Múzeum

dása során egyébként több gyűjtő — köztük Majovszky Pál is — felkereste.

E hatodik levél[11] szövege szinte búcsúnak is felfogható. Mentegeti magát: „lassacskán mindenkinek lapokat kellene küldenem” — írja, ám valójában tudja már, hogy nem fog. Tudomásunk szerint többé Herman Lipótnak sem írt, pedig barátként szerette. Nem véletlen, hogy Rómába is társul hívta, s egyik legszebb (és szintén külföldre csempészett) lapját is Hermannak dedikálta (6. kép). S bár a IV. számú carte postale szövegének eleje olvashatatlan, egyetlen mondattörédekben képes érzékeltetni, hogy más idők jönnek. Íme a teljes szöveg[12]:

„Lieber Herman,

Ich danke Ihnen für Ihren Brief und die hübsche Karte aus Kecskemét. Ich habe mich auch besonders gefreut über die Karte aus Japan auf der Sie alle unterschrieben hatten und war besonders erfreut auch die Unterschrift von Herrn Lechner zu finden. Ich bitte allen meine herzlichsten Grüsse und Dank zu übermitteln. Ich hoffe, dass Sie inzwischen wieder fest arbeiten und dass Sie mir auch bald mittheilen können, wann die Ausstellung stattfindet. Mir wäre es ja viel lieber, wenn wir Sie später machen können. Ich hörte heute durch Wätzen, dir mit Sonnenfeld berfreundet ist, dass ein Bekannter Sonnenfelds aus Ungarn, ich denke Szép, bald kommt. Bitte geben Sie ihm jedenfalls meine Adresse er soll mir seine Ankunft angeben.

[II.]

Ich habe hier schon einiges gearbeitet, gemalt und gezeichnet. Es ist nur leider furchtbar kalt momentan in Paris, so dass ich in meinem Zimmer kein Modell stellen kann und gezwungen bin, bei Bekannten mitzumalen. — Ich werde dieser Tage ans Museum schreiben, da ich das Geld inzwischen benöthige. Von meinen Bekannten ist momentan fast niemand hier aber man braucht ja hier in Paris nicht

viel Gesellschaft, sonst sitzt man fest (wie im Dome) und sieht nichts. Ausserdem arbeite ich ziemlich viel. Übrigens: ich stehe hier (*unberufen*) früh auf. Ich bin (obwohl ich auf Montmartre wohne)

[III.]

jeden Morgen vor 11 Uhr schon in Montparnasse in Wätzens Atelier. Am Nachmittag male ich ein Portrait in der Nähe der Gare D'Orsay. Wie Sie sehen, fehlt es nicht an Bewegung. — Ich bekam unlängst eine Karte von Pasch und Lengyel aus Neapel, aber ohne Adresse. Wissen Sie sie? — Polya schickte durch Ihre und Fényes freundliche Vermittlung die Briefe und ich schreibe nächstens nach Szolnok. — Also bitte grüssen Sie alle herzlichst von mir und ich muss allmählich beginnen, auch den einzelnen anderen Karten zu schreiben, aber ich habe in Budapest zuviel gute gefunden als dass ich allen bei meiner grossen unheilbaren Schreibfaulheit schreiben könnte. Es grüsst Sie herzlichst

pascin

9, rue Henri-Monnier

[IV.]

olvashatatlan

kein „Kleinzeichnung” sondern ein colossales Wandgemälde. — Seit Sie und der Professor weg sind, wird übrigens im Dome nicht mehr gezeichnet, dafür sind jetzt viele Pockerspieler da.

Herzlichst pascin

35, Avenue les Ternes”

Ezen hatodik levélnek a mibenléte teljesen csak a fotók alapján nem dönthető el. Két cím is szerepel rajta: ismét a rue Henri-Monnier 9 és az Avenue les Ternes 35. Lehet, hogy mindkettő jó cím, hiszen Pascin összejárt másokkal festeni. Úgy lehet, hogy 1912 végén sikerült visszaköltöznie a rue Henri-Monnier-beli műterembe, de társaság híján eljárt az Avenue les Ternesbe. A négy carte postale egymás mellé illesztése aligha lehet véletlen, összetartozásuk elismerhető.

Ám Pascin neve még egy Hermanhoz intézett művészlevélben ott szerepel; Mattyasovszky Zsolnay László kissé indignálódott hangú írásában. Lévéen a levél tudomásunk szerint publikálatlan, álljon most itt:

„Kedves Herman

Végtelenül hálás lennék, ha mint Pascin írja, kiállításom érdekében fáradozna. —

Különösen kérem Ernsttel a kiállítás pontos terminusát megbeszélni. —

Legjobban szeretném ha karácsony és húsvét között lehetne ezt minél előbbre kitűzni. —

Azt hiszem, hogy circa 30 olajfestményt, számos rajzot és azonkívül a porcellánszobrokat és vázákat állítanám ki.

—

Ha szükségesnek tartja kérném Nemessel is beszélni, aki segítségét megígérte. —

Különben mindenképp tapasztalataira hagyatkozom és még...arra kérném, hogy ha a megbeszélés létrejött az eredményt nekem lehetőleg hamar megírni szíves lenne.

—

Végre még kérem legjobb üdvözléseimet Nemesnek és Gárdosnak átadni. Előre köszönve fáradozásait sokszor szívélyesen üdvözlö:

Mattyasovszky Zsolnay László

152 B^d. du Montparnasse, Paris

Sajnos e levél dátuma nem olvasható az ugyancsak lefényképezett borítékon, de már alighanem 1913-ból való; a legkésőbbi írott dokumentum, forrás Pascin és Magyarország kapcsolatáról. Mint osztrák állampolgárnak, a világhá-

ború kitörésekor Pascinnek távoznia kellett Franciaországból; amerikai állampolgárságot nyert, de 1920-ban visszatért Párizsba.

II. PASCIN MŰVEI HERMAN LIPÓT TULAJDONÁBAN

Nem zárható ki annak esélye, hogy a Herman Lipót birtokában fennmaradt művek között akadhat néhány, amelyet Pascin Franciaországból hozott magával, ezek száma azonban elenyésző lehet. Meglepő viszont, hogy milyen jelentős műveket hagyott hátra elutazásakor. E tény rész-

ben ezzel indokolhatjuk, hogy — mint arra egyéb utalások vannak — a művész kiállításra készült Budapesten. Magyar gyűjtők — Majovszky, Nemes Marcell — és művészek — pl. Mattyasovszky-Zsolnay — keresték képeit. A több mint száz darab hátrahagyásakor a további értékesítési le-



6. Jules Pascin: Három leány az ágy nál. Tollrajz, akvarell. Herman Lipótnak dedikálva, tulajdonosa 1965 körül kicsempészte Magyarországról

hetőségek is motiválhatták Pascint. Alig hihető, hogy műzeumi vételre gondolt, inkább magánszemélyektől várt eredményt. Mivel azonban — legjobb tudásunk szerint — Herman és Pascin közt 1913-tól nem volt érdemi érintkezés, a magyar művész könnyen megtarthatta a kollekciót. Pascin egész személyiségének hányavetisége, nagyvonalúsága érthetővé teszi, hogy Hermanon nem „kereste” műveit.

Festmények

Itt kell megjegyeznünk azt, hogy Pascin 1912-ig nem festett sokat, Herman műtermében viszont néhány komolyabb festménybe is belekezdett. Mint későbbi, kiforrottabb festményeinél is, már itt megfigyelhetjük, hogy olajfestményei is kifejezetten akvarellszerűek. Nem véletlen: legvirtuózabb teljesítményeit éppen vízfestményein csodálhatjuk.

1. Szép Ernő karosszékben ülve

Jelzetlen

Olajfestmény, kb. 65—70 cm magas lehetett

2. Szép Ernő télikabátban (7. kép)

Jelzve lent jobbra: pascin

Olajfestmény és akvarell (?), 58 × 45 cm

Herman Lipót a budapesti Zsidó Múzeumnak ajándékozta, majd 1965-ben peres úton visszaszerezte. Ez is bizonyítéka annak, hogy a Pascin-művek külföldre juttatása 1964—66 táján folyhatott le.



7. Jules Pascin: Szép Ernő télikabátban



8. Jules Pascin: Herman Lipót és modell

3. Herman Lipót és modell (8. kép)

Névjelzés nyomaival

Olajfestmény, 68 × 56 cm

Budapesti magántulajdonban fennmaradt Herman Lipót — mondjuk így — másolata, amely esetleg hamisítási céllal is készülhetett.

4. Herman Lipót és fiatal leány

Jelzetlen

Olajfestmény, 87 × 51 cm

Csak Herman Lipót rajzmásolatából ismeretes

5. Ülő női akt

Jelzetlen

Olajfestmény, 65 × 50 cm

6. Öt nő a parton

Jlj.: pascin

Olajfestmény, kréta és akvarell (?), átmérője 46 cm. A rendelkezésre álló reprodukcióból a technika csak hozzávetőlegesen állapítható meg.

Autonóm rajzok

E téren nehéz a határvonal meghúzása. Mindenesetre olyan műveket kell értenünk alatta, amelyek valóban önálló rajzi igényűek és befejezettek, vagy olyanok, amelyeket Pascin már nem variált tovább, kész „kivitele” nem ismeretes.



9. Jules Pascin: Négy nő a strandon

7. Három leány (6. kép)

Jelezve lent balra: „für Herman Pascin”

Tollrajz, akvarell, 180 × 175 mm

8. Szép Ernő uborkásüvegben

Jlj.: pascin

Tollrajz, akvarell, 396 × 258 mm

Egykor New York, Silberman-műkereskedés. A szerző tulajdonában Herman Lipót saját felvétele is megtalálható.

9. Négy nő a strandon (9. kép)

Jlj.: p

Tollrajz, akvarell, 130 × 130 mm

10. Ülő női akt sötét hajjal (10. kép)

Jlj.: pascin

Toll és akvarell, magassága kb. 300 mm volt

11. Ünnepe a szabadban

Jlj.: pascin

Tollrajz, akvarell. A „La Fête Champêtre” -téma modern újraköltése.

12. Két, kanapén ülő ruhás, és egy előttük álló ruhátlan nő (11. kép)

Jlj.: pascin (a tollal rajzolt kereten kívül)

Tollrajz, akvarell, 210 × 180 mm

13. Két ruhátlan nő és egy kisleány az ágyon

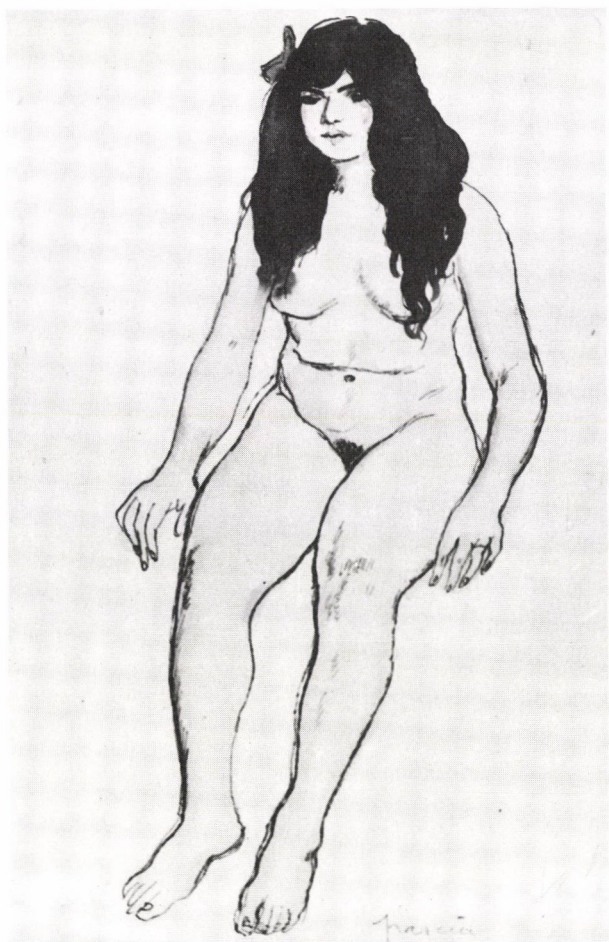
Jlj.: pascin

Tollrajz, akvarell, 115 × 165 mm

14. Az éjszakai kávéházban

Jelzetlen

Ceruzarajz, reprodukálva: Herman L.: A művészasztal. Budapest 1958, 42.



10. Jules Pascin: Ülő női akt sötét hajjal

15. „Kicsiből lesz a nagy”.

Jlj.: pascin

Tollrajz, akvarell, 118 × 195 mm

A cím állítólag (Herman Lipótné közlése) Pascintól származik.

16. Vénusz és Ámor

Jelzetlen

Tollrajz, akvarell.

17. Kisfiú ködmönben és távozó zenészek. Ugyenezen a lapon egy könyöklő nőalak halvány rajza (12. kép)

Jlj.: p

Ceruza és akvarell. Talán a kecskeméti művésztelepen készült.

18. Ülő nő fátyollal

Jlj.: pascin

Akvarell (és toll?), 285 × 209 mm. Csak Herman Lipót rajzmásolatáról ismert.

19. Bordélyházban mulatozó vad magyar ember

Jlj.: pascin

Tollrajz, akvarell, 222 × 305 mm. A cím állítólag Pascintól.

20. Fekvő női akt

Jlj.: pascin

Ceruzarajz

21. Ruhátlan nő és néger kislány

Jlj.: pascin

Ovális formátumú akvarell

22. Szinyei Merse Pál arcképe

Jlj.: pascin

Tollrajz, 200 (vagy 210) × 190 mm. Reprodukálva: Herman i. m. 52.

23. Falus Elek arcképe

Jlj.: p

Tollrajz. Reprodukálva mint fent, 21.

24. Alakok a Japán Kávéházból (13. kép)

Jlj.: pascin

Tollrajz, akvarell 140 × 310 mm

25. Három prostituált, Toulouse-Lautrec modorában

Jelzetlen

Ceruzarajz, 120 × 121,5 mm

26. A kecskeméti bordélyház udvara

Jlj.: p

Tollrajz, 230 × 195 mm

27. A lilomtipró

Jlj.: pascin és p

Tollrajz

28. Kövér nő és disznók („Disznó rajz”)

Jlj.: p

Tollrajz



11. Jules Pascin: Két, kanapén ülő ruhás, és egy előttük álló ruhátlan nő



12. Jules Pascin: Kisfiú ködmönben és távozó zenészek



13. Jules Pascin: Alakok a Japán Kávéházból

29. Keleti város

Jlj.: p

Tollrajz

30. Két kisleány

Jelzetlen

Toll és akvarell, 75 × 65 mm. Állítólag az alábbi két lappal egy időben készült.

31. Kisleány

Jlj.: p

Tollrajz, akvarell, 108 × 59 cm. Egyébként mint a fenti.

32. Mexikói fiú

Tollrajz, akvarell, 80 × 67 mm. Egyébként mint a fenti.

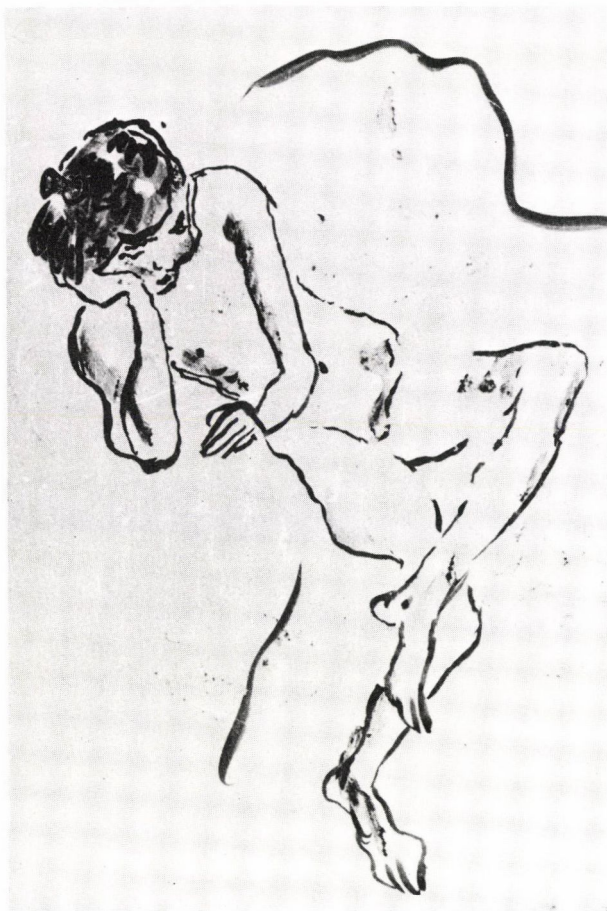
Vázlatok

E rajzok ugyan nem érik el az autonóm darabok igényességét, befejezettségét, többek viszont az apró krokiknál, szösszeneteknél. Igényesebb kompozíciók csirái.

33. Három alak- és három fejtanulmány

Jelzetlen

Toll, ceruza, 210 × 245 mm



14. Jules Pascin: Kanapén ülő kisleány

41. Kanapén ülő kisleány (14. kép)

Jelzetlen

Akvarell, 264 × 207 mm

42. Ülő fiú

Jlj.: (nehezen olvashatóan) pascin

Tollrajz

43. Ülő leány (15. kép)

Jlj.: pascin

Ceruza és toll (?), 215 × 159 mm

44. A kéjgyilkos nő és két alak

Jelzetlen

Toll és ceruzarajz. Jobbra lent felirat: „JuliAH”

45. Fekvő leányakt

Jlj.: pascin

Akvarell, 109 × 85 mm

46. Két nő az ágyon

Jelzve jobbra középen: pascin (nehezen olvasható)

Ceruzarajz. Felirata: „82 rue de Grenelle”

47. Férfi háta

Jelzetlen

Tollrajz. Eredetisége kétségbe vonható.

48. Csecsemő

Jlj.: p

Egészen kisméretű tollrajz

49. Kisleány és kalapos férfi

Jelzetlen

Kréta- vagy ceruzarajz

50. Férfiprofil

Jelzetlen

Kisméretű tollrajz

51. Önarckép

Jlj.: p

Piciny, elnagyolt rajzkezdemény

52. Cukrosbácsi

Jelzetlen

Toll, akvarell

53. Álló akt keresztbe tett lábakkal

Jelzetlen

Ceruzarajz

54. Ötletek (fotelben ülő nő, előtte virágcsokor)

Jlj.: pascin

Tollrajz, akvarell

55. Sovány nő és turbános fej. Tanulmánylap

Jlb.: pascin (sajátkezűsége kérdéses)

Ceruza, akvarell

56. Tanulmánylap (két nőalak és egy fej)

Jlk.: pascin

Akvarell és ceruza

57. Lépő női akt

Jelzetlen

Ceruzarajz

34. Leány az asztalnál és női tanulmányfej

Jlj.: p

Ceruzarajz

35. Asztalsarok a Japán Kávéházból Pállya Celesztinnel és Jakab Dezsővel

Jlj.: p

Tollrajz, 190 × 185 mm. Reprodukálva Herman L. i. m. 47.

36. „Újságíró” (Újságot olvasó férfi a Japán Kávéházból)

Jlj.: p

Tollrajz, 208 × 190 mm

37. Ruhátlan nő

Jlj.: p

Tollrajz, 255 × 199 mm

38. Tanulmánylap előrehajló nőalakkal

Jlj.: pascin és p

Akvarell, 213 × 306 mm

39. Ülő nő és háta

Jlj.: kétszer p

Akvarell

40. Ülő akt

Jlj.: p

Akvarell, 200 × 130 mm



15. Jules Pascin: Ůlõ leány

58. Bordélyház

Jelzetlen

Ceruzarajz. Elnagyolt vázlat, talán a jelen jegyzék 26. számú darabjához készülhetett első skicc.

59. Herman és modell.

Jlj.: p

Ceruzarajz. A jelen jegyzékben 3. szám alatt lajstromozott festmény első vázlata

60. Kövér férfi kalapban

Olvashatatlan névjelzéssel

Ceruzarajz

61. Fiú török síppal

Jlj.: pascin

Ceruzarajz

62. Vázlatlap

Jelzetlen

Akvarell

63. Alak hegycsúcs előtt, japán stílusban

Jelzetlen

Akvarell

64. Különféle ötletek

Jlb.: pascin

Toll és ceruzarajz

65. Ló eleje

Jelzetlen

Ceruzarajz



17. Jules Pascin: Karikatúra a Japán Kávéházból, sarokba térdepeltetett alakkal

66. Kövér férfi

Jelzetlen

Ceruzarajz

67. Csavargó

Jelzetlen

Toll és ceruzarajz

68. „La beauté”. Fülbevalós fej, homlokán hatágú csillaggal

Jlj.: pascin

Tollrajz

69. Fejtanulmány

Jelzetlen

Tollrajz. Pascin szerzősége nem vehető biztosra

Karikatúrák

70. Herman Lipót álló alakja

Jelzetlen

Tollrajz

71. „Herman inv.” Gúnyrajz Herman Lipótról

Jlb.: p

Toll és akvarell

72. Herman Lipót profilképmása

Jlj.: p

Tollrajz

73. Herman Lipót tükör előtt. Gúnyrajz

Jlb.: p

Tollrajz egy párizsi étterem levelezőlapján

74. Herman Lipót mint „Madam”

Jlj.: pascin

Tollrajz

75. Gúnyrajz Herman Lipóttal és önarcképpel

Jelzetlen

Tollrajz



16. Jules Pascin: Herman Lipót mundurban

76. A ruhátlan Herman Lipót egy fa alatt heverészik
Jelzetlen
Tollrajz

77. Herman Lipót mundérban (16. kép)
Jlj.: p
Tollrajz

78. Humoros harci jelenet
Jlj.: p
Tollrajz. Herman Lipót néhány napos „beöltözése” alkal-
mából készült tréfás mű

79. Gyilkossági jelenet és mexikói alak
Jelzetlen
Tollrajz

80. „Die Schönheit nach Herman”
Jlj.: p
Tollrajz. Elégé robusztus kroki Herman kedvenc típusá-
ról és egyszersmind művészetéről is. Pascin Hermant em-
berként, barátként szerette, de művészileg nem sokra tar-
totta s ezt nem is rejtette véka alá.

81. Gúnyrajz Herman Lipót szépségideáljáról
Jelzetlen
Tollrajz

82. Karikatúra a Japán Kávéházból, sarokba térdepeltetett
alakkal (17. kép)
Jlj.: p
Tollrajz, 156 × 210 mm

83. „Nemes húzat egy-egy rajzot és szobrot a művész-cigá-
nyokkal.”
Jelzetlen
Előkészítő ceruzavázlat a 84. szám alatti laphoz

84. „Nemes húzat egy-egy rajzot és szobrot a művész-cigá-
nyokkal.”
Jlj.: pascin
Tollrajz. Közli *Herman L. i. m. 120.* A rajz története: 119.

85. Lovas. Kernstok-karikatúra (18. kép)
Jelzetlen
Tollrajz



18. Jules Pascin: Lovas



19. Jules Pascin (?) és Herman Lipót: Tihanyi Lajos
a Kernstok-kentaur hátán. Magántulajdonban

86. Ló hátulról. Kernstok-paródia
Jlj.: p
Tollrajz

87. Tihanyi Lajos a Kernstok-kentaur hátán (19. kép)
Jlj.: pascin és Herman
Tollrajz, 121 × 286 mm. Hogy Pascin és Herman közösen
is alkottak rajzokat, azt Herman Lipóton kívül senki sem
állította, ezért ezt tényként kritikátlanul elfogadni nem
lehet. Jelen lap azonban annyival jobb a Herman-művek-
nél, annyival szabadabb, hogy még akkor is valószínű Pas-
cin közreműködése, ha az aláírások közül Pasciné egyértel-
műen hamis. A lap jelenleg budapesti magántulajdonban
van. Reprodukálja *Herman L. i. m. 45.*

88. „Trinkspruch auf die Damen”
Jelzés nyomaival
Tollrajz, 165 × 172 mm. Kernstok Károly váratlanul beál-
lít a nyilvánosházba, ahol barátait találja felesége társaságá-
ban. Alul a címadó felirat.

89. Két alak a hóban, „Schnee” felirattal
Jlj.: p
Toll és ceruzarajz. Témája ismeretlen

90. Karikatúra ismeretlen magyar művészeiről
Névjelzése elnyomódott
Tollrajz

91. Gúnyrajz művészeiről
Jlj.: pascin és herman
Tollrajz. Herman másolata Pascin rajza nyomán. A képen
Hermant erőteljes lábszága miatt leütik. Reprodukálva a
rajz részlete: *Herman L. i. m. 116.*

92. Katona Nándor, üldözési mániás
Jelzetlen
Tollrajz

93. Katona Nándor a tejeskislánytól is fél
Jlj.: p
Toll- és ceruzarajz. Herman Lipót magyarázó feliratával



20. Jules Pascin: Pólya Tibor a pusztán alkot

94. Az ijedős Pólya Tibort a kecskeméti bordélyházba von-
szolják
Jelzetlen
Tollrajz

95. Pólya Tibor a pusztán alkot (20. kép)
Felirata: „Emléklap á Tibi barátomnak pascin rajzolta
Royalban”. A szöveg Herman kezeírása, ebből a „pascin”
szó talán valóban eredeti. Tollrajz.
Hamisítási szándékkal Herman lemásolta és Pascin eredeti-
jeként Gál György Sándornak ajándékozta. A két lapot
összehasonlítva jól érzékelhető Herman bizonytalanabb
vonalkultúrája.

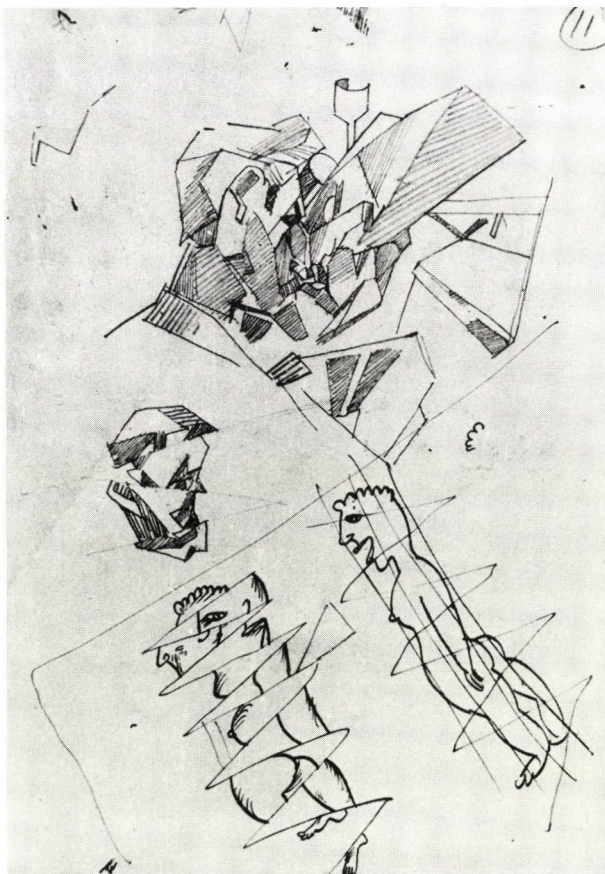
Kubista rajzok

Pascin nem rokonszenvezett különösebben a század első
két évtizedében körülötte zajló kubizmussal. E stílusban
inkább csak játékos, inkább karikatúrisztikus rajzokat ké-
szített, bár érezhető ezek némelyikében a kacérkodás a
komolyabb feldolgozással.

96. Alakok a Japán Kávéházból, szódásüveggel, kubista
stílusban
Jlj.: pascin
Tollrajz

97. Három alak a Japán Kávéházból („Megfúrás”)
Jlj.: p
Ceruzarajz

98. Nő álarcval, kubista karikatúra
Jelzetlen
Tollrajz



21. Jules Pascin: „Secretér-rajz”

99. Tumultuózus kubista paródia

Jelzetlen

Tollrajz

100. Kubista „kroki”

Jelzetlen

Tollrajz

101. „Secreter-rajz” (21. kép)

Jelzetlen

Ceruza és tollrajz. Pascin és Herman közös rajza. Egy része reprodukálva *Herman L. i. m. 91.* Kubista-expresszionista paródia.

102. Csók István arcképe kubista stílusban

Jelzetlen

Ceruzarajz, Pascin szerzősége bizonytalan.

Ex librisek

Jules Pascin több Ex librist is rajzolt Herman Lipót számára, mindegyikben Herman stílusát is, „szépségideáljait” is karikírozta.

103. Ex libris-terv Herman számára (Herman Lipót ihletői)

Jlj.: p (kétszer is)

Tollrajz. Reprodukálva *Herman L. i. m. 48. kép.*

104. „EX-LIBRIS HERMAN LIPOT” (Ex libris tutajjal)

Jlj.: pascin

Tollrajz

105. Vázlatlap Herman Lipót fenti Ex libriséhez

Jlj.: o

Tollrajz

106. „EX-LIBRIS HERMAN LIPOT” (Nőalak, felhők, Ámor)

Jlj.: p

Tollrajz

A kollekció értékét a néhány remekművön kívül hangulati elemei adják. Nem lehetünk biztosak abban, hogy a fenti 106 darab a Herman-gyűjteményt teljesen kimeríti. A fenti művekről feltételezhető, hogy azok döntő hányada (talán valamennyi) 1912-ben Budapesten és Kecskeméten készült.

Mravik László

JEGYZETEK

1 Magántulajdonban; lavírozott tollrajz, 164 × 240 mm, a téma: „Ein ungarisches Bordellhaus”

2 A levél szövegének magyar fordítása:

„Kedves Herman,

Csak ma jutottam hozzá, hogy írjak Önnek. Kérem, ne tulajdonítsa ezt lustaságomnak, de annyi teendőm volt a lakáskereséssel, és pontos címet sem tudtam volna adni, mivel csak ma este etablirozzom magam véglegesen.

Bécs elég lehangoló volt. Vasárnap. Ismerősem, az orvos, akit felkerestem, néhány napra felment a Raxra, és lévén vasárnap, semmi reményem nem volt, hogy egyéb ismerőseimet megtalálom. Ezért először is elmentem a szecessziós kiállításra. Nahát ilyen rossz képeket még soha nem láttam, és valóban érdekes lenne megtudni, hogy lehetnek emberek ilyen tehetségtelenek. A képeken többnyire nincs semmi, és olyan fakók, mint a száraz kutyaszar. Aztán, hogy az időt agyonússem, még megnéztem a Künstlerhaus és a Hagenbunt kiállításait, ez utóbbiban a bécsi szecesszió művészeinek néhány dolga található. Aztán találkoztam egy ismerőssel, akit tulajdonképpen nem is ismerek, és a műtermébe kellett mennem, hogy megnézzem a képeit. De aztán mégiscsak este lett, és végre vonatra ülhettem. A müncheni vonattal mentem, ami már következő este 9 után Párizsban van, nem úgy, mint a svájci, ami csak 12-kor. Itt most furcsamód semmi nincs, még a legmocskosabb montparnasse-i szállóban sem lehet szobát kapni. Ezért ma különös szerencsének tekinthetem, hogy a Monmartre-on egy nagyon szép szobát találtam, két ablakkal, nagy balkonnal, szép kilátással, mosdóhelyiséggel és saját WC-vel (ami Párizsban nagyon ritka). Holnap (remélem) újra elkezdtem a munkát. A Domeban most nagyon kevés ember van, hiányzik az összes érdekes figura, és az ismerőseim közül sincs itt senki, de ennek még örülök is, mert azt képzelem, így kevésbé vonják el a figyelmemet. Remélem Lechnernél, Szinyeinél és a többi úrnál maradéktalanul kimentett, és elköszönt a nevemben tőlük.

Most látom csak igazán, távol Budapesttől, milyen jó volt ott nekem, és ez annak a határtalan kedvességnek a következménye, melyet Ön és barátai irányomban tanúsítottak, és annak a fáradozásnak, amellyel körülvettek, és csak azt sajnálom, hogy a természetem nem olyan, hogy hálámat kellőképpen kimutathatnám. Legközelebb mindenről részletesen beszámolok, kérem, egyelőre adja át mindenkinek szívélyes üdvözetem

az Ön Pascinja”

9, rue Henri-Monnier

3 *Herman* több helyen — így a „Művészasztal” című könyvében (Budapest 1958) — is felemlíti azt az elismerést, amit a Japán Kávéház törzsasztalának prominens figurái Pascin káprázatos rajztudásáról mondtak. Először azonban Pascin-nekrológiájában (Pesti Napló, 1930, június 7, szombat, 6. oldal) idézi Szinyei Merse Pál mondását Pascinről: „Egész festőtudásomat odaadnám, ha így tudnék rajzolni!” — ami persze túlzó, de a túlzás itt csak a valóság felnagyítása.

4 A levél magyar fordítása:

„Kedves Herman,

A mellékelt levelet néhány nappal ezelőtt Londonban írtam Önnek, időközben elhagytam Londont és ismét Franciaországban vagyok. Most Angliában az ún. Bank-Holidays van, valamilyen szabadnapok, melyek következtében az üzletek és irodák minduntalan bezárnak, és nagyon sok időt vesztettem el azzal, hogy műtermet találjak. Ezért hirtelen elhatároztam, hogy elhagyom Londont, ha nem is szívesen, és most Le Havre-ban vagyok, ahol két hétig maradhatok. Innen hajóval néhány perc alatt elérhető Trouville, egy meglehetősen elegáns fürdőhely, amely a „Kleinzeichner” számára elég kellemes. — Sajnos az idő nagyon pocskék, hideg és esős. Angliából szörnyű viharban jöttem át. Huszadika után ismét Párizsba megyek, mert vágyódom végre valami nagyobb dolgot is csinálni, mindenekelőtt ismét — és ezúttal komolyabban akarok modell után dolgozni. Londonban fedeztem fel, hogy már csak a plasztika érdekel. A National Gallery régi mesterei előtt tisztelgő látogatást tettem, az összes többi időt a British Museum-ban töltöttem.

Mi lehet dr. Loewengard-dal tervezett velencei utazásából? Londonban azon gondolkodtam, nem lenne-e mégiscsak helyes egy időre Rómába utazni és dolgozni. Mégiscsak sok élménynek és ragyogó modellnek kell ott lennie. Nem akarna Ön is odajönni? Ha kellemes társaságot találnék, szívesen elmennék. Egyedül nem, mert akkor rá lennék utalva, hogy valamilyen puhakalapos, romokat és chiantis üvegeket pingáló német giccsfestőhöz csatlakozzam. Mellékeltlen küldöm a nyugtát a kecskeméti múzeum számára, a késés okát a másik levélből megtudja. Mivel a címem csak augusztus 20-ig érvényes, jó lenne, ha rögtön el tudnák intézni.

Mindenesetre nagyon köszönöm fáradozásait.

Odaadó híve Pascin

Le Havre (Franciaország)

6, rue de Saint-Quentin”

5 A levél magyarul:

„Kedves Herman,

Kérem, bocsássa meg, hogy olyan sokáig nem írtam. Az utóbbi hónapokban egy sor kellemetlenségem és pechem volt. Egy hónapja Londonban vagyok, levélét csak most küldték utánam, de mert gyakran változtattam lakhelyet csak a napokban közöltem volt párizsi házigazdámmal az új címet, Kérem mentse ki a kecskeméti polgármesteri hivatalnál is. London nem Párizs, ahol az utcán és a kávéházban is teljes életművet lehet megalkotni. Az élmények itt alapvetően múzeumokban találhatók, munkához viszont műterem kell. Itt most, nyár lévén, könnyű bútorozott műtermet bérelni, rövid időre is. Amiket azonban eddig megnéztem, azok lehetetlenek. Nem maguk a műtermek, hanem a berendezésük rossz. Mindent a teázáshoz és a kényelműkhöz alakították, de alkalmatlanok az én, rendetlenséggel járó munkámhoz. Ma és holnap még körülnézek, és ha semmi alkalmat nem találók, visszamegyek Le Havre-ba. De nagyon szívesen maradnék, mert bár itt a gyerekek és a lányok nagyon piszkosak, mégis nagyon vonzóak, és jó színeik miatt rendkívül alkalmasak lennének modellnek.

Kérem, mentse ki barátainál, különösen Nagy Endréknél Lelle miatt, de nem hiszem, hogy tél, de legkorábban ősz előtt lemehetnek. Kérem, adja át Szépnek baráti üdvözetem, legközelebb írok neki egy hosszú levelet. Nekem csak jó, hogy a kiállítás nem lesz meg októberben, mivel addig egy sor, Berlinben, Kölnben és egyebütt kiállított képpel nem rendelkezhetem, egy későbbi időpontig azonban sokkal több képet tudok összehozni. Mindenesetre legalább 3 hónappal előbb véglegesen tudnunk kell a kiállítás időpontját, hogy a dolgokat megőrizsem és ne küldjem szét. Kérem, írjon részletesen arról, min dolgozik most. Nem jön októberben egy kicsit Párizsba? Ott akkor kellemesebb. — Holnap, vagy holnapután tehát megkapja pontos címemet, addig is szívélyesen üdvözlö

Pascin

Kérem, üdvözzöljön mindenkit Kecskeméten: Grünwaldot, Szépet, Falust, Kandót, Pólyát és mindenkit, aki ott van.”

Csak annyit érdemes még hozzátenni, hogy jó lenne megtudni, megszületett-e a Szép Ernőnek szánt »hosszú levél«. Hátha mégis.

6 Pascin zseniálisan tudta becs mérni Hermant, olyannyira, hogy az utóbbi a gúnyos bókokat komolyan vette, és elhitte, hogy legalább egy kis igazság van Pascin efféle kijelentéseiben, amikor Hermant jellemzi: „Fuj, Teufel auf dieser Art hat ja der Tizzian gemalt!” (Herman L.: Papírszeletek Pascintól és Pascinról. Pesti Napló, 1930. november 1. Szombat, 41. oldal.)

7 A „Pascin pihen” című lap a Magyar Nemzeti Galéria Adattárába került. Szignált és 1912-ből datált.

8 A levél magyar fordításban a következő:

„Kedves Herman,

A sok lakásváltozás miatt csak tegnap kaptam meg mindkét levelét, és szörnyen sajnálom, hogy miattam annyi kellemetlensége és irkálnivalója van. Nagyon kellemetlen, hogy a kiállítást megint megváltoztatták. Őszintén szólva, egyáltalán nem vagyok tőle elragadtatva. Az okok a következők: a rajzaim jelenleg különböző helyeken műkereskedőknél vannak szétszórva bizományban, akik a következő hónapokban ezeket ki akarják állítani. Tudja, hogy nem könnyű aztán a dolgokat ugyanúgy visszakapni. Továbbá: a legtöbb rajzom, azaz a legjobb és legrepresentatívabb dolgaim jelenleg Berlinben vannak a szecessziós fekete-fehér kiállításon. Ez összesen 58 mű. Mivel tegnapelőtt, a megnyitó napján már egy nagyobb mennyiséget megvásároltak belőle, attól tartok, hogy remélhetőleg a legtöbb dolgot, illetve mindenesetre a legjobbakat eladom, úgyhogy a januári budapesti kiállításon nem túl kompletten képviselném magam.

A leggyorszerűbb tán az lenne, ha ebben a szezonban nem állítanék ki Budapesten, de ez Őn miatt nemigen lehetséges. Ebből két dolog adódik: Őn nagyobb kollekciót állít ki, én pedig csak egy kisebbet, jelentéktlenebbet, ami jó lenne arra, hogy a helyet kitöltsé, vagy pedig Őn most januárban egyedül állít ki Ernstnél, ősszel aztán közösen csinálnak egy nagyobb kiállítást. — Nagyon sajnálom, hogy az első kiállítás ügye nem megy túl simán, de a dolog úgy áll, hogy miután Németországban a festményeim nyáron meglehetősen sikerem volt, a rajzaimat magasabb áron adhatom el. Németországban most igencsak jól és erőszakosan kell fellépni, mert az embereket a kubisták és hasonlóak teljesen megbolondították, és komoly dolgok helyett inkább mindenféle ostobaságokat vásárolnak. — Kérem írjon azonnal, mit csináljunk. Nekem az a legfontosabb, hogy Őn semmiképpen ne késődjék, és kiállítása a lehető legalkalmasabb körülmények között jöjjön létre.

Szívélyesen üdvözlö az Őn Pascinja

Kérem, adja át legszívélyesebb üdvözetem mindenkinek a Japánban.”

9 Magyarul:

„Kedves Herman,

Előljáróban bocsánatot kell kérnem, hogy nem írtam Önnek, ennek a következő okai voltak: vidéken voltam a Pireneusokban, a lapját utánam is küldték. Mindjárt az utazás kezdetén a barátom benzinnel nagyon szerencsétlenül megégette a jobb kezét, a dolog nagyon fájdalmas és hosszantartó volt, és csak két hónap múlva gyógyult meg. Ezért a vidéki tartózkodás, különösen az első időszak, elég rosszul sikerült, nekem pedig nem volt hangulatom, hogy leveleket és egyebeket intézzek. Most néhány napja Párizsban vagyok. Orlik professzor is itt van.

Legközelebb részletesebben írok Önnek terveinkről. Most csak egyet szerettem volna megkérdezni: Őn is tudja, Mattyasovszky ebben a szezonban ki akar állítani Pesten, beszélt erről Önnek és Nemesnek is. Ezen a nyáron egy sor új dolgot csinált, tájképeket is festett, és igazán óriási fejlődött. Arra kért, kérdezem meg Önt, nem beszélne-e meg Ernsttel a kiállítást és annak időpontját. Biztos vagyok abban, hogy a kiállításnak nagy sikere lesz, hiszen a pénzügyi sikert a kiállító kapcsolatai biztosítják.

Kérem, üdvözzölje minden kedves barátomat, a napokban többet írok. Szívélyesen üdvözlö

Pascin”

10 Az említett három munka: a) A tuniszi tengeri fürdő. Vízfestmény, 106 × 176 mm. Ltsz.: 1912—437. Idézi G. Diehl: Pascin. München 1968, 39. Valószínűleg az 1912 előtti időből való. — b) Bár. Tollrajz, 203 × 230 mm. Ltsz.: 1912—438. Készülhetett Pesten is, 1912-ben, de szinte bárhol; nem zárható ki, hogy 1912 előtti. c) Rakpart a Le Havre-i kikötőben. Színezett tollrajz, 332 × 329 mm. Ltsz.: 1912—436. Abszolút elsőrangú munka és nyilván az 1912-es Le Havre-i tartózkodás során készült. A múzeum mindhárom lapot a művésztlő vásárolta, összesen 201,50 koronáért (47 dollár 80 cent); bámulatosan poton áron. Néhány év kellett csak, hogy Pascinnal kapcsolatban az ilyen alacsony árak lehetősége örökre elmúljon.

10 A szöveg magyar fordítása:

„Kedves Herman!

[I.] Köszönöm levelét és a csinos kecskeméti kártyát. Különösen örültem a Japánból küldött lapnak, amelyet mindenki aláírt, és borzasztóan örültem, hogy Lechner úr aláírását is megtaláltam. Kérem, adja át mindnyájuknak legszívélyesebb üdvözetem és köszönetem. Remélem ismét keményen dolgozik, és rövidesen közzéteheti velem, mikor lesz a kiállítás. Nekem sokkal jobb volna, ha később csinálhatnánk. Ma hallottam Wätzentől, Sonnenfeld barátjától, hogy Sonnenfeld egyik magyar ismerőse, azt hiszem Szép, nemsoká jön. Kérem, adja meg neki a címemet, jelentkezzen nálam érkezése után.

[II.] Már dolgoztam valamit, festettem és rajzoltam. Sajnos azonban szörnyen hideg van Párizsban, nem tudok modellt állítani a szobámban, és azért arra kényszerülök, hogy ismerősökkel fessek együtt. A napokban írni fogok a múzeumnak, mert közben szükségem lett a pénzre. Az ismerőseim közül jelenleg szinte senki sincs Párizsban, de hát itt nincs szükség nagy társaságra, különben elüldögél az ember (mint a Dome-ban), és semmit se lát. Azonkívül meglehetősen sokat dolgozom. Különben: itt korán kelek (csak el ne kiabáljam). Mindennap, pedig a Montmartre-on lakom.

[III.] már 11 előtt a Montparnasse-on vagyok Wätzen műtermében. Délután a Gare d'Orsay közelében festek egy portrét. Amint látja, a mozgalmasságnak nem vagyok híján. Nemrég lapot kaptam Pápolyból Paschtól és Lengyeltől, de cím nélkül. Őn tudja? — Pólya az Őn és Fényes baráti közvetítésével elküldte a leveleket, legközelebb Szolnokra írok. Kérem tehát, adja át szívélyes üdvözetem mindenkinek, most már lassacskán mindenkinek lapokat kellene küldenie, de Budapesten több jóbarátot találtam, semhogy mindenkinek írhatnék az én nagy lustaságom miatt. Szívélyesen üdvözlö Pascin”

[IV.] „...nem „Kleinzeichnung”, hanem egy kolosszális falikép. — Egyébként mióta Őn és a professzor elutazott, a Dome-ban már nem rajzolnak, viszont sok a pókerjátékos.

Szívélyesen üdvözlö Pascin”

Az utolsó bekezdés felső sorait a postai bélyegzés olvashatatlanná tette.

12 A levelek stílusos fordítása Szolnoki Vera munkáját dicséri (1982).

It is well known that Jules Pascin (1885—1930), one of the leading figures of expressionism in Paris, visited Hungary and was often seen at a favourite congregating place of artists and intellectuals, the Japan cafe, in Budapest. The story, however, began earlier. On the one hand, Pascin was born in Vidin as a subject of the Austro-Hungarian Monarchy and he was drafted there. He left the Monarchy at an early age and worked for a long time in German areas, making lots of drawings for newspapers (e.g. for *Simplicissimus*) around 1905—6. He made the acquaintance of the Hungarian painter and draughtsman Lipót Herman (1884—1972), who as an artist can at most tiptoe around the Pantheon of Hungarian art but having Pascin come to Budapest upon his invitation makes him interesting enough for posterity. When he was strongly influenced by Pascin (around 1911—13), he made very fine drawings.

Herman and Pascin probably agreed in 1911 in the Dome that Pascin would come to Budapest and work in Herman's atelier. Herman depicted in a few comic drawings how Pascin was lured into the snare (November 1911).

Pascin arrived in the Hungarian capital in January 1912 and already left in early March. His first letter from abroad to Herman is dated 28 March 1912. This and the other letters of the same year are reproduced in the study. Pascin left many of his works behind in Budapest. There is reference in the letters to a planned exhibition. This may, at least partly, explain why the works left behind include paintings and valuable drawings which Pascin could easily have sold abroad. Pascin got also acquainted with László Mattyasovszky-Zsolnay, who was in correspondence with Herman. One of his letters from this time is also published here. It can be presumed that their plans included a joint show from the works of Pascin, Herman and Mattyasovszky-Zsolnay. The plan came to nothing. From 1914 Pascin lived in the United States for some time and the works remained with Lipót Herman. Most regrettably, around 1965 all the works clearly attributable to Pascin were illegally taken, that is smuggled, abroad. Undoubtedly, great credit is due to Herman for the fact that the works found their way to Budapest, but their transfer abroad is objectionable in ethical and legal terms as well. The foreign owners of the smuggled paintings and drawings must also be aware of this, for very few of these works have been published so far. Presumably, Silberman art dealers also had something to do with the transaction, at least as sellers. The case is superannuated by penal law.

Oddly enough, however, Lipót Herman had the works photographed before parting with them and he registered a lot of other data. He himself wrote a few studies of his artist-friend who rose to great fame in his short life. In the years after Herman's death, when no legal proceeding was possible any more, Herman's widow submitted the documentation to the present author. This material and some other sources helped reconstruct the Pascin collection of Lipót Herman. Let it be noted here that the letters went abroad in the same manner as the works. Probably all the works were made in 1912 in Lipót Herman's studio and at the artists colony in Kecskemét, with only one or two sheets having been brought along by Pascin from home. The famous Hungarian art collector and dealer Marcell Nemes (1866—1930) and one of Europe's most outstanding collectors of drawings, Pál Majovszky (1871—1935) purchased pieces from Pascin's Budapest output. Other works were also sold, one piece remained in Kecskemét,

which was later included in the Museum but then disappeared. After all, the price of Pascin's works soared after the artist's death. The painter sold some sheets directly to the Museum of Fine Arts in Budapest.

106 pieces of Lipót Herman's collection have been identified. The below list only contains the reproduced works, but the rest are also documented by photos.

The more noted works are: The Hungarian poet and writer Ernő Szép in his armchair, painting; Ernő Szép in an overcoat, painting; Lipót Herman and a model, painting; Sitting female nude, painting; Five women on the beach, painting with mixed technique; Three girls. Dedicated to Lipót Herman, ink and watercolour; Ernő Szép in a pickle jar, ink and watercolour; Sitting female nude with dark hair, ink and watercolour; Feast in the open, ink and watercolour; Two women dressed seated on a couch and a nude standing in front of them, ink and watercolour; Two female nudes and a little girl on a bed, ink and watercolour; „The little will grow big”, ink and watercolour; Venus and Amor, ink and watercolour; A little boy in a leather jacket and musicians leaving, pencil and watercolour; A wild Hungarian revelling in a brothel, ink and watercolour; Reclining nude, pencil; Female nude and a black girl, watercolour; Portrait of the Hungarian painter Pál Szinyei Merse, ink drawing; Portrait of the Hungarian draughtsman and applied artist Elek Falus, ink drawing; Figures from the 'Japan' cafe, ink and watercolour; Three prostitutes in the manner of Toulouse-Lautrec, pencil; The courtyard of the brothel in Kecskemét, ink; The rapist, ink; Two little girls, ink and watercolour; A little girl, watercolour; Mexican boy, ink and watercolour; Studies of three figures and three heads, pencil; A corner at the 'Japan' cafe with the Hungarian artists Celesztin Pállya and Dezső Jakab, ink; A journalist at the 'Japan', ink; Female nude, ink; Study sheet with a female figure leaning forward, watercolour; Seated woman and the back of a nude, watercolour; A sitting girl, pencil and ink (?); The murderer for pleasure and two figures, ink and pencil; Reclining nude girl, watercolour; Two women on a bed, pencil; „Herman inv.” caricature of Lipót Herman, ink and watercolour; Lipót Herman in uniform, ink; „Die Schönheit nach Herman”, ink. Cartoon; Caricature from the 'Japan' cafe with figures kneeling in the corner, ink; Rider. Parody of the Hungarian painter Károly Kernstok's style, ink; Lajos Tihanyi mounted on the Kernstok centaur. Ink drawing, perhaps partly by Pascin; „Trinkspruch auf die Damen” ink. Caricature at Károly Kernstok's expense.; The frightened Tibor Pólya, Hungarian painter, dragged to the brothel of Kecskemét, ink; Tibor Pólya working in the 'puszta'. „Secreter-drawing”, parody of the cubist and expressionist styles, pencil and ink; Ex libris Lipót Herman, ink; Ex libris Lipót Herman, ink.

Over the years Lipót Herman kept copying Pascin's works and he even arrived at the threshold of forgery, if not beyond. His copies include: Lipót Herman and a model; the Hungarian painter Lajos Tihanyi mounted on the Kernstok centaur, a cartoon perhaps drawn partly by Pascin but the signature is most probably forged; Tibor Pólya working in the 'puszta'. The latter was given by Herman to a musician, a closed friend of his, as an original Pascin.

All things considered, Pascin's singular style resists forgery. Apart from these few attempts, Lipót Herman also refrained from trying his hand at it.

NÉHÁNY CÍMERES EMLÉK A 14—15. SZÁZADBÓL

A heraldika „mint művészettörténeti forrás sem lebecsülendő. Információkat szolgáltat a tárgyak egykori tulajdonosának, megrendelőinek meghatározásához, eligazíthat keltezési kérdésekben.” Kovács Éva szavaival[1] tökéletes összhangban állnak az itt következők: néhány címeres műtárgy heraldikai díszének és így módon a megrendelő személyének meghatározása a 14—15. század magyarországi emléanyagából. Egyik felismerés sem tervszerű keresés eredménye, minden esetben többé-kevésbé közrejátszott a véletlen: más irányú — elsősorban síremlékekkel kapcsolatos — kutatás, az 1987. évi Zsigmond-kiállításon való bókászás, kiállítási katalógusok és a „művészettörténeti kézikönyv” második kötetének lapozgatása, kéziratok címerkönyvekben való tallózás, „sokpecsétetes” oklevelek tanulmányozása során bukkantam rájuk. Sokszínű emlékek köre is: akad olyan, amely művészeti értékeit tekintve művészettörténetünk perifériáján mozog (de meghatározva történeti forrásértéke már közel sem csekély!), de olyan is, amely központi darabja korszaka művészetének. Van közöttük épületrészlet, sírkő, ötvösmű, pecsét és festett kézirat.[2]

1. Özdögei Besenyő Pál kelyhe

A Zsigmond-kiállítás ötvösrészlegének egyik legpompásabb darabja volt a Magyar Nemzeti Múzeum Tornáról származó kelyhe.[3] (1. kép) Hatkaréjos talpa mezőinek egyikét Szent Borbála félalakja alatt kerek talpú, álló címerpajzs tölti, sötét, zománczott háttér előtt szembenéz, hosszú hajú, koronás fiatal nő mellképével. (2. kép) A múzeumnak 1815-ben adományozott kehely 1825-ben megjelent ismertetésekor a címerábrára királyné-királylány ábrázolásában Zsigmond király második feleségének, Cillei Borbálának alakját vélték felismerni[4] — kapcsolatot próbálva ezzel teremteni a címer és a fölötte ábrázolt, védőszentnek gondolt Borbála között. A nőalakot jó száz évvel később Varju Elemér a Forgách család címereként határozta meg.[5] Erre alapot a család hasonló, hármashalomból kinövő, szembenéz, koronás női mellképet ábrázoló címerpajzsa adhatott, amely például Forgách Gergelynek Ioannes Fiorentinus szignatúrájú, 1515-ös évszámú, egykor Felsőelefánton (Horné Lefantovce) őrzött sírkövén látható.[6] A vélekedést Kolba Judit cáfolta meg azzal, hogy a Forgáchok ezt a címerváltozatot csak a 16. század elejétől használták, 15. századi címerük ettől eltért.[7] Kolba végül nem vetette el „a pajzs alakú mező” Borbála királyné utaló voltának feltevését, és megbízónak a királyt, esetleg a királynét tartotta.[8]

A megoldás kulcsát maga a Zsigmond-kiállítás szolgáltatja. A diplomatikai részen, az Albert osztrák herceg és az országnagyok által 1424. május 25-én kiadott oklevél (Országos Levéltár, Dl. 39.284) pecséteinek kiállított másola-

itai között volt ugyanis egy, amely a kehely címerével egyezőt mutatott: Özdögei Besenyő Pál volt szlavón bán gyűrűspecséte.[9] (3. kép) A címer egy ugyancsak általa használt, korábbi változatán, egy 1402-es lenyomatból ismert



1. Kehely Tornáról, Magyar Nemzeti Múzeum



2. A tornai kehely részlete



3. Özdögei Besenyő Pál pecsétje, 1424

pecséten a koronás női mellkép balharánt[10] helyzetben található.[11] (4. kép) Az azonosítást a birtoktörténet is teljes mértékben alátámasztja. A kelyhet gróf Keglevich János, a tornai uradalom akkori birtokosa ajándékozta a Nemzeti Múzeumnak és az első katalógus szerint „emberemlékezetet megelőző idő óta Torna városának parókiáján” őrizték.[12] Torna (Turna nad Bodvou) vára és városa egy sor, a környéken feküdt faluval egyetemben azonban 1409-től Özdögei (Ezdegei) Besenyő Pál és rokona, Berencsi Sáfár István birtokában volt, 1414-től egyedül az első, aki 1432/34 között hunyt el; 1435-ben fia, Miklós is meghalt, és ezzel a családnak magva szakadt.[13] A drága ötvöstárgyat tehát Besenyő Pál 1409 és 1432/34 között — vagyis a 19. század elejéről nézve valóban az emberemlékezetet jócskán megelőző időben — adományozhatta a tornai plébániatemplomnak, de az sem kizárt, hogy már fia ajándéka volt. A készítettő mindenképpen Besenyő Pál lehetett.

Besenyő Pál köznemesi származású volt, akit a király udvari vitézből emelt kormányába, amikor 1402 és 1406 között a horvát-szlavón báni méltósággal ruházta fel, 1408-ban pedig a Sárkányos-társaság alapító tagjává jelölte; haláláig helye volt Zsigmond szűkebb tanácsában.[14] A kelyh első ismert jele műpártolásának, és nem is akármilyen, igazán arisztokratához méltó. Annál inkább szembevetődik ez, ha összehasonlítjuk a tornai birtokot korábban magának valló — de a báróság közelébe se jutó — Tornai János-



4. Özdögei Besenyő Pál pecsétjének (1402) vázlatos rajza

nak (†1406) a tornai templomban fennmaradt sírkövével[15] (5. kép), amely, bár érdekes címerével becses kőfaragó emlék, de nem árulkodik különösebben magas művészi színvonalról.

2. A Dobringer család címeres emlékei

A Zsigmond-kiállításon bemutatott könyvfestészeti emlékek között szerepelt Selmezbánya ugyancsak a Nemzeti Múzeumban őrzött, 1432—1507 között használt, városi bírósági jegyzőkönyve.[16] A 2r oldalon *Jacob: döbrynger* felirattal jelölt, festett címer jobbra dőlő, kerek talpú, vágott címerpajzsot ábrázol. (6. kép) A felső mezőben vékony, sárga indadísszel damaszkolt, kék alapon félbevágott, sárga (arany) közepű, vörös rozetta, szirmai között kis sárga levélcsúcsokkal. Az alsó, damaszkolt kék mezőben félbevágott, ötküllös, sárga kerék. A pajzs bal felső sarkán jobbra néző, csőrös sisak, kék-vörös takaróval. A sisakdísz zárt, vörös szárnypár. Az 1442-ben Rozgonyi Simontól felégetett, majd földrengés által romba döntött Selmezbányát Schayder Péter és Dobringer Jakab bírák alatt építették újjá[17], az utóbbi nyilván egyezik a festett címer tulajdonosával. A család egy másik, 1462-ben elhunyt, Miklós nevű tagjának a sírköve a budai Nagyboldogasszony-templomból került elő.[18] (7. kép) Felirata alatt álló, csücskös talpú, vágott címerpajzsot hordoz, benne felül fél rozetta, alul a fél kerék, vagyis a selmezbányai és a budai Dobringerk valóban ugyanannak a családnak voltak tagjai.

A *Dobring* helynév a selmezbányai jegyzőkönyvben több helyen is szerepel. 1434-ben *peter hempel pruder vö dobring* és társai erdőn át vezető, mindenki által szabadon használható úton történt kirablásáról van szó, 1435-ben *dy Döbrynger* fordulnak elő, 1450-ben pedig egy ügyben *Erbarlojth Steffan fülpauck Richter zu Dobring* és *gesesenloyth zu Dobring* szerepelnek.[19] Minden bizonnyal a Selmezbánya közelében fekvő, a zólyomi ispánsághoz tartozott Dobronya (Dobrá Niva) település középkori elnevezése volt Dobring-Döbring; itt a későbbi elszlovákosodás előtt, a középkorban jóval több német élhetett, a német elnevezés azonban az újkorra teljesen elfelejtődött, a névtárak nem ismerik.

Jacobus és Nicolaus Dobringer családi kapcsolatainak egy másik irányára utalhat címerük alsó mezőjének ábrája, a félbevágott kerék. Ezt eredeztethetnénk akár a molnárokra utaló malomkerékből, akár a bognármesterségre utaló kocsikerékből. Jelen esetben azonban valószínűleg nem erről, hanem a Szent Katalin-legenda kerékbetörésre szolgáló kivégző eszközéről lehet szó. A Selmezbányától nem túl messze fekvő másik bányaváros, Körmöcbánya a 15. század közepe táján ugyanis olyan vágott címet használt, amelynek alsó mezőjét a városi plébániatemplom Szent Katalin titulusa nyomán a félbevágott kerék töltötte ki, a felső mezőben a város nevének kezdőbetűje, egy majuszkulás *C* kapott helyet.[20] Az alsó mező félbevágott kereke egy harmadik címerben is feltűnik: a selmezbányai jegyzőkönyv végén található, *Valentinus Gobil schembniciensis fecit* névjelzésű pajzsban.[21] Az eddig művésznévként felolított feliratról[22] a két azonos kiviteli címer és a hozzájuk tartozó névjelölés egyenrangú megjelenése alapján teljes joggal mutatta ki Takács Imre, hogy előkelő donátorra vonatkozhat[23], ez megtoldható azzal, hogy Jacobus Dobringer és Valentinus Gobil valamilyen közös körmöcbányai kapcsolat révén alighanem rokonok is voltak.



5. Tornai János (†1406) sírköve a tornai plébániatemplomban

Jacob Dobrynger



6. Jacob Dobrynger címere a selmechányai bírósági jegyzőkönyvben, Magyar Nemzeti Múzeum

3. Újlaki címeres zárókő

A Budapesti Történeti Múzeum újvilágkerti barakkraktárában figyeltem fel egy eddig publikálatlan zárókőre.[24] (8. kép) A mészkőfaragvány a II. ker. Lövház és Fény utcai sarokház bontásából származik, az épület falában másodlagosan használták fel építőanyagként, együtt egy másik, Remete Szent Pál alakjával díszített, többször is közölt és eddig a múzeum történeti kiállításán is szerepeltetett zárókővel.[25] A téglalap alaprajzú, bordás keresztboltozatú téregység boltozatához tartozott zárókő lefelé néző, kerek lemezét teljesen kitölti a domborműű, elég gyenge színvonalú faragótudást tükröző, heraldikus díszítés: háromszor vágott pajzs, fölötté jobbra néző, csőrös sisak, előtte és mögötte indaszerű, szabdalt szélű takarófoszlánnyokkal. A sisakdísz széttárt szárny pár között hosszú hajú, koronás fej. A címerábra alapján először Lévai Cseh Péter címerére gondoltam, az ő háromszor vágott pajzsa fölött azonban a sisakdísz két bölényszarv.[26] Van azonban olyan család, amelynek mind címerpajzsa, mind sisakdísze megfelel a budai faragványon láthatónak, ez a nevezetes Újlaki-család. A háromszor vágott pajzs megjelenik Újlaki Miklós boszniai király (†1477) újlaki (Ilok) síremlékén, a figura lábánál (9. kép), egy újlaki eredetű, négyelt címerpajzs második mezejében, valamint Újlaki Lőrinc herceg (†1524) sírkövén is.[27] Az utóbbin a bal felső sarkon lévő, négyelt pajzsban az első és a negyedik mező vágasos, a másik kettő szembeforduló oroszlánokat ábrázol: az első a régebbi, a második az újabb Újlaki-címer.[28] A pajzs



7. Dobringer Miklós (†1462) budai sírköve, Magyar Nemzeti Múzeum



8. Újlaki-címeres zárókő Budáról, Budapesti Történeti Múzeum



9. Újlaki Miklós boszniai király (†1477) sírkövének alsó vége, Újlak



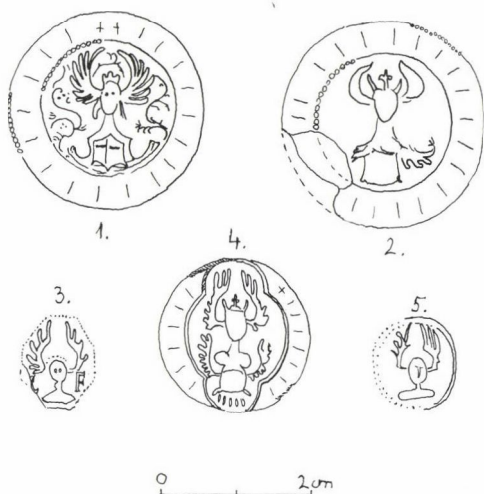
10. Újlaki Lőrinc herceg (†1524) sírkövének felső része, Újlak



11. Újlaki Lőrinc sírkövének 18. század végi rajza a Jakolics-gyűjteményben

fölötti, jobbra néző, csőrös sisak sisakdisze széttárt szárny-pár között koronás fej — az itt húzódó törés ellenére is biztosan kivehető.[29] (10—11. kép) A kitárt sasszárny közötti, koronás női fej jelenik meg az Újlakiak és a velük rokonságban álló Raholcaiak, Gordovai Fancsok pecsétein is.[30] (12. kép)

A budai címer tehát az Újlaki-rokonság valamelyik tagjához köthető, nagy valószínűséggel magukhoz az Újlakiakhoz. A bordaprofil (13. kép) alapján legkorábban Zsigmond-korinak tarthatjuk, ezt a sisaktakaró formái annyiban pontosíthatják, hogy az 1410-es éveknél nem keltezhető korábbra, de akár évtizedekkel is lehet későbbi. Származási helyére nézve támpontot az jelenthet, hogy feltételezhető (de nem biztos), hogy a vele együtt előkerült másik zárókővel közös az eredete (méreteik és körlemezük oldalprofilja mindenesetre majdnem azonos; a másik zárókő bordaíndításait azonban másodlagosan lefaragták). Ez utóbbit a Szent Pál-ábrázolás alapján a budaszentlőrinci pálos kolostorból szokás eredeztetni, ahonnan a címeres zárókő bordaíndításaihoz méretben és profilban igen hasonló bordák is előkerültek.[31] Ha a két faragvány valóban együvé tartozik, a címer datálása kihathat az eddig 14. század végének tartott, Szent Pált ábrázoló zárókő keltezésére.[32] Annál inkább meggondolandó ez, mert az utóbbihoz igen hasonló stílusú és ábrázolású oszlopfejeket ismertek az 15. századból a dalmáciai Novi (Novi Vinodol) Szűz Mária pálos kolostorának 1916-ban földrengés össze-

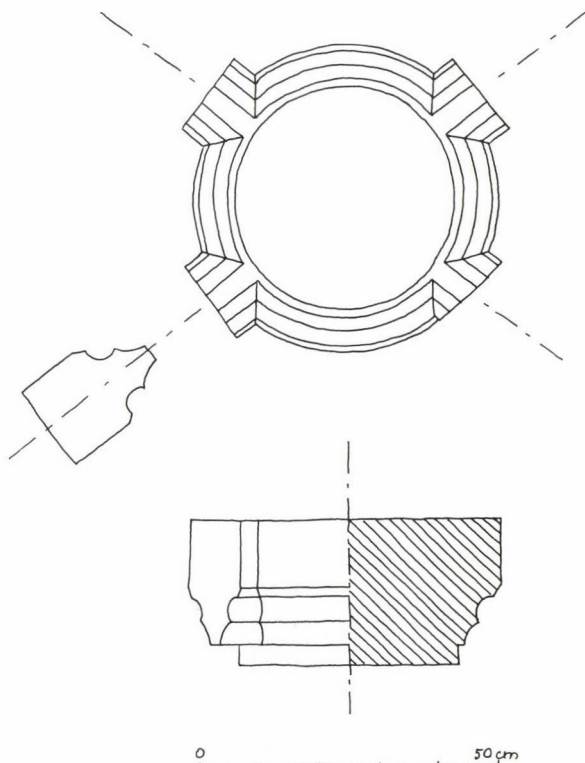


12. Pecsétek vázlatos rajzai, Bécs, Haus-, Hof- und Staatsarchiv: 1. Újlaki Bertalan, 1380; 2. Újlaki László, 1402; 3. Gordovai Fancs László, 1402; 4. Raholcai László fia Miklós, 1402; 5. Raholcai Lökös fia Miklós, 1402.

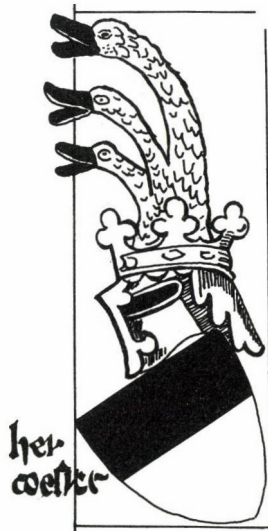
döntötte templomából.[33] Akár összetartozik azonban a két budai kőfaragvány, akár nem, származási helynek nem feltétlenül kell kizárólag a budaszentlőrinci kolostort tartanunk: Budán a szentlőrinci kolostornak is volt „Szt. Pál testét őrző” háza, de az örményesi és a csatka pálosoknak is adományoztak itt épületeket, az utóbbiaknak éppen az Újlaki-ős Kont Miklós nádor családja. Valamennyi épület a mai Táncsics M. utca déli részére lokalizálható[34], nem kizárt, hogy ezek egyikéből származnak a zárókövek. Az Újlaki-címer — a csatka kolostort magát is alapító Kont Miklósról vagy a házat adományozó családtagokra utalóan — utólag, már a pálosok birtoklása idején is felkerülhetett valamelyik helyiség boltozatára.

4. Még egyszer a Kuster-sírkőről

1981-ben harmadmagammal közöltem egy 14. század végi, 15. század eleji sírkőtöredéket a Magyar Nemzeti Múzeumból.[35] A hiányos köriratban szereplő Kuster név alapján — feltételesem — az egyetlen ilyen néven ismert magyarországi családhoz, a Szenternyei Kusterekhez próbáltuk kapcsolni, hangsúlyozva a sejtések bizonytalan voltát. A családnév előtt a feliraton álló *ko* szóvég alapján cseh vagy délszláv keresztnévre gondoltunk. Az akkori kétségek beigazolódnak látszanak. A töredéken az egykori heraldikus ábra sisakdísz maradt meg: sisakkoronából kinövő, három, jobbra néző, pikkelyes, csőrös fejű sárkánynyak. A név és a sisakdísz egyezése alapján Gelre herold 14. századi címerkönyvében sikerült rábukkanni a teljes címerre is. Eszerint jobbra dőlő, feketével és fehérrel vágott háromszögpajzs fölött helyezkedett el a jobbra néző sisak, a koronából kinövő három sárkánynyakkal. (14. kép) A címer mellett a *her coester* (= Herr Kuster) névmegjelölés szerepel.[36] A címergyűjteményben ugyanezen az oldalon, amelynek keletkezése 1372—1379 közé tehető, Nagy Lajos király alattvalóinak heraldikai jelvényei láthatók, csupa lengyel és sziléziai címer, így köztük van pl. Stiborici Stiboré is.[37] Ez a sírkőnek a hiányos keresztnév alapján elgondolt szláv eredeztetését igencsak alátámasztja, a faragvány lengyel eredetű személy sírját fedhette. Azt, hogy



13. Az Újlaki-címeres zárókő felmérési rajza (a címer nélkül)



14. Kuster-címer Gelre herold címerkönyvében



15. Szenternyei Kuster Mátyás pecsétjének (1465) vázlatos rajza

a Szenternyei Kusterekről valószínűleg nem lehet szó, a család egy előkerült címere mutatja: Szenternyei Kuster Mátyás 1465. augusztus 10-én kelt oklevélen[38] található, *mathie* feliratú pecsétje jobbra néző sisak felett küllős kereket magasba emelő, könyökben hajlított karokat ábrázol. (15. kép)

5. *Lyphardus Paulser* sírköve

A Magyar Nemzeti Múzeum földszintjén, a középkori kőtarban kiállított egyik sírkőtöredéken (16. kép) *hic & est sepultura lyphardy paulse[r]* köriratrészlet olvasható. Véssett vonallal keretelt mezőjében négyes ormos pólával harántosztott, jobbra dőlő háromszögpajzs látható, fölötté a jobbra néző csöbörsisaknak és a beszabdalt szegélyű sisktakarónak csak az alja maradt meg, a siskadisz pedig teljes egészében hiányzik. A körirat kezdetén, a lap egyik sarkán családjegy is található: andráskereszt, amelynek jobbharánt szárán felül hátsó támasz, balharánt szárán süllyesztett szelemen látható.[39] A töredéket ismeretlen lelőhelyű, régi múzeumi anyagként leltározták be 1960-ban.[40] A kőanyag — édesvízi mészkő — alapján azonnal sejteni lehetett a budai eredetet, a német családi kapcsolatok alább tárgyalandó meghatározása a budai német polgárság plébániatemplomát, a Nagyboldogasszony-templomot valószínűsítette származási helyként. Erre végül bizonyítékot szolgáltatott a templom területén 1876. december 31-ig folytatott ásatás eredményeit feltüntető, Schulek Frigyes-féle rajz.[41] Ez az északi mellékhajóban, a nyugatról negyedik boltszakaszban ábrázolja a töredéket: pontosan látható a nagyjából négyzetes forma, a jobb hosszoldalon és az alsó rövid oldalon a felirat — a bal hosszoldal a valóság-nak megfelelően üres —, a címerábra is azonos, csak a pajzs állóként való felrajzolása helytelen.

Regensburg a középkorban nyolc „Wacht”-ra, kerületre oszlott, ebből az óváros, az egykori római erődtítmény területe hármat tartalmazott. Ezek egyikét az ott fekvő St. Paul apátságról „Pauluser-Wacht”-nak nevezték — ezt a



16. *Lyphardus Paulser* sírköve, Magyar Nemzeti Múzeum



17. *Junkher*-sírkő, Magyar Nemzeti Múzeum és Budapesti Történeti Múzeum

nevet viselte a városrész egyik jelentékeny patrícius nemzetsége, a *Paulser* (*Paulsar*, *Paulsär*, *Pawlsär*) család.[42] A magyarországi sírkő feliratában szereplő *Lyphardus Paulser* ebből a családból származott. Ennek a sírkövön két heraldikai bizonyítéka is megtalálható: a címerpajzs közeli analógiája — fehér (ezüst), pártázatos balharánt (ez eltérés, a sírkövön jobbharánt szerepel) pólával osztott, fekete-vörös pajzs — az arlbergi St. Christoph-kolostor címerkönyvében maradt fenn, *Leupolt Paulsär*ra utaló felirattal,[43] a körirat kezdetén álló családjelhez hasonló, keresztbe tett, kampós végű pálcák ugyanakkor *Perchtold* és *Chunrad Paulser* 1330. évi pecsétein tűnnek fel,[44] míg



18. A *Junkher-sírkő*nek a Magyar Nemzeti Múzeum raktárában lévő darabjai, összeállítva

Eber der Paulsar pecsétjének pajzsára keresztbe rakott keresztet és kampós pálcát véstek.[45] Az ormos harántpólyájú pajzs is feltűnik pecséten (*Lewpold Paulser*, 1415—1423; *Hartweig Paulsar*, 1421—1449 között), és ismert — a budaiak teljesen megfelelő formában — további címerkönyvben is, a 14. sz. első harmadából.[46]

A Paulser név a 14. századi, kiadott regensburgi oklevelekben (1378-ig) szép számmal fordul elő, és a 15. sz. első felében is több ilyen nevű regensburgi polgár ismert. Több mint másfél tucat férfi és fél tucat nő szerepel az írott forrásokban,[47] Bertold (†1317) és Ulrik (†1328) Paulsernek pedig közös sírkő állít emléket Regensburgban.[48] Egy másik *Perchtold Paulser* 1330/31-ben a regensburgi „Hansgraf” (Hansa-gróf) tisztségét töltötte be[49], később a tanács 11 tagja között szerepelt.[50] A családtagok velencei, francia, csehországi kereskedelmi kapcsolatairól maradtak fenn adatok.[51] A pecsétek és címerek vizsgálata alapján legutóbb négy különböző Paulser családot különítették el[52], a budai sírkő azonban azt mutatja, hogy ezek közül legalábbis kettő nem alkot külön családot, a leírt családjegy és címer ugyanazon Paulserek jelvényei voltak.

A budai sírkő *Lyphardus* keresztnevű Paulser családtagját a regensburgi forrásokban nem találtam, Magyarországról sem ismert rá vonatkozó adat; talán a jórészt még kiadatlan, 1378 utáni, regensburgi anyagban fellelhető lenne. Magyarországi szereplése újabb adalék a regensburgi polgárság magyarországi kereskedelmi kapcsolataihoz. Maga a Paulser név — *Pawser*, *Pavser*, *Pausar* formában — azonban nem ismeretlen Budáról: egy lakóház tulajdonosa *Johannes Pausar* volt, akit 1388-ban, 1390-ben, 1392-ben már néhaiként említettek, 1391-ben pedig ugyanennél a háznál *Ulricus Pausar* szerepelt.[53] A pajzsforma, a

beszabdalt szélű sisaktakaró, a betűtípus alapján a sírkőtöredék is nagyjából a ház birtoklásának idejére, a 14. század utolsó negyedére keltezhető.

6. *Junkher-sírkő*

A Magyar Nemzeti Múzeum sírkőtöredékei közül (a földszinti kőtarban, illetve a kőraktárban) 1979-ben tíz darabot összeillesztettünk (Varga Líviával és Osgyáni Vil-mossal; egyes darabok összetartozását már az 1960. évi leltározáskor felismerték), egy további, ezekhez illeszkedő töredéket pedig később, a Budapesti Történeti Múzeum újvilágkerti raktárában sikerült azonosítani.[54] Az ismeretlen lelőhelyű, régi múzeumi anyag származási helyét a BTM darabja alapján lehetett meghatározni: ezt a Nagyboldogasszony-templom közelében találták[55], valószínűleg a restauráláshoz kapcsolódó környezetrendezés során, 1900 táján. Az eredeti sírlap bal alsó és bal felső sarkai, a keret és a belső mező nagyobb részleteivel együtt hiányoznak, a törésvonalak mentén is jelentősek a csorbulatok. (17—18. kép)

A megmaradt jobb felső és alsó sarkokban egy-egy harántirányban elhelyezett, talpával a sarok felé forduló, domborművű címerpajzs található, a két hiányzó sarkot hasonló — de más ábrájú — pajzsok díszíthették. A jobb felső pajzs kerek talpú, szimmetrikus körvonalú, felső sarkain ferdén levágott formát mutat, ábrája jobbra néző, karikába hajló, farkát nyaka köré tekerő, szárnyas sárkány. Az alsó pajzs kerek talpú, de aszimmetrikus, csak bal felső sarkán levágott; ábrája félköríves motívumból kinövő öt



19. *Junker Péter* feliratos címerkövei (1497) a bécsi I. Lugeck 7. sz. ház kapualjában

hullámos lángyelv — alighanem fél napkorong. A kerettől enyhe homorlattal mélyülő mező alapsíkja zezzugvonalakat kiadó vésőnyomoktól „borzolt” [56], belőle lapos domborművű ábra emelkedik ki. A mező alsó felét álló, felül kettős függönyívvel és a sarkokon ferde levágással keretelt címerpajzs tölti ki, amelynek talpa nem maradt meg. A négyelt pajzs első és negyedik mezőjében a jobb alsó sarok fél napkorongjának mása, második és harmadik mezőjében jobbra ágaskodó, szárnyas griff (ez lehetett az egyik hiányzó sarokpajzs ábrája is). A pajzsot jobbra néző sarkány kört formáló teste veszi körül, amely mellső lábát a címerpajzs tetején, a hátsót a pajzs bal oldalán nyugtatja, feje és farkának nagyobb része hiányzik — a Sárkányrend egyik, címer-tartó típusát jeleníti meg. A sarkány felett egymással szembe forduló, csőrös sisakok, gyöngydiszes-liliomos sisakoronával, a sisakok mellett és a címerpajzs jobb oldalán indaszerű, szétágazó sisaktakaró-foszlányokkal (a pajzs bal oldalán lefutó indaköteget a sarkány teste takarja, de vége a mező alján bizonyára megvolt). A jobb oldali sisak koronájából összezárt szárny nő ki, a bal oldaliból bölényszarvpár. A belső mezőt kétoldalt egy-egy, csonkolt ágat utánozó keret veszi körül, amelyen a sisaktakaró indái néhol áthajlanak, felül a befelé hajló ágak hasonló, a sisakdíszek mellett induló, leveles-virágos, igen finom ágakkal együtt valamiféle vakmérmű-szerű baldachin-formát alkottak, a nyilván összefonódó, késő gótikus jellegű rajzolat a felső rész nagy hiánya miatt nem rekonstruálható. A belső mező jobb alsó sarkában, a sarokcímer felett állat — talán oroszlán — hátsó lába és a kereten bojtban végződő farka látható, az ágaskodó alak jobbra nézhetett, de felső része a fejjel hiányzik.

A kereten futó, domborúan faragott, gótikus minuszkulás körirat elég hiányos: *Sepu... | ... gr § als § Junkher § dñi § ... | ... § | ... mq; § suor^o § qui ... yt § Ano § ... §*; a rövidítések feloldásával és a hiányok egy részének valószínűsíthető pótlásával: *Sepu[ltura ... Edlasper]ger alias Junkher domini ... [cu]mqe suorum qui [ob]iit Anno [Domini]*. Az évszám helye a kereten üres maradt, még az illető életében készült a faragvány, stílusa alapján valamikor 1500 táján. Késő gótikus stílusa, a minden felületet kitöltő, aprólékos ornamentika, a betűfaragás módja a hazai

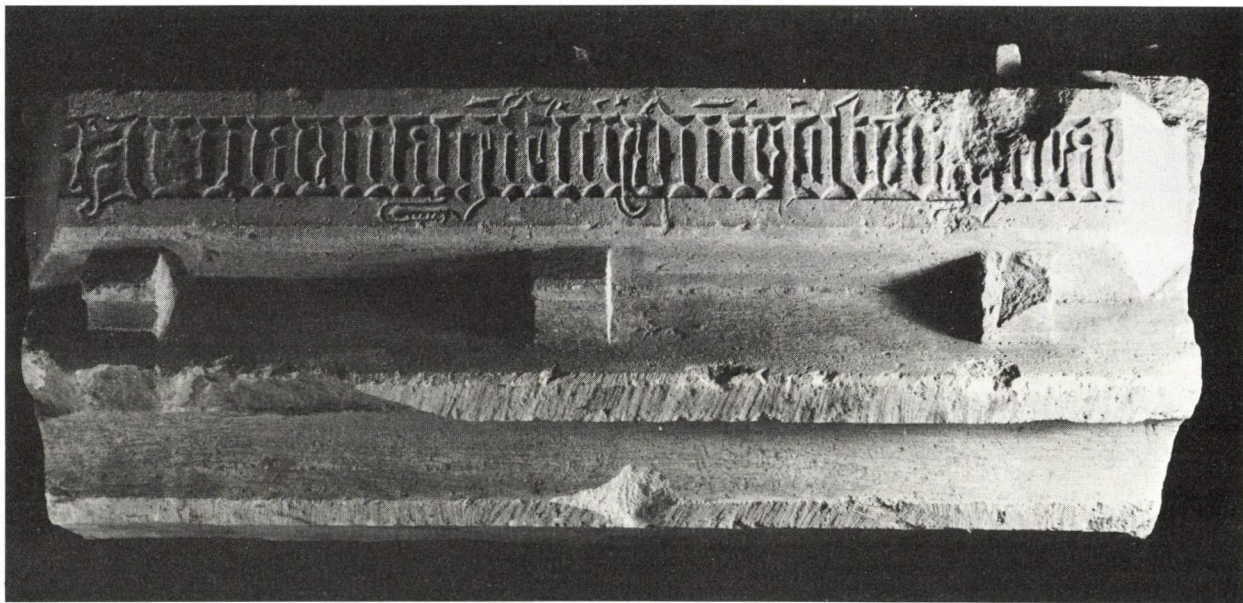
emlékanyagban párhuzam nélküli; a faragványon a reneszánsznak még nyoma sem érzékelhető.

A *Junkher* név alapján a budai *Juncker* (*Junckherr*) másként *Edlasperger* család egy tagjához köthető az emlék. A selmecbányai eredetű Juncker Péter tekintélyes budai polgár, kereskedő, harmincados volt, aki 1494-ben, mikor Bécsben házat vásárolt, lovagként (*Ritter*) szerepelt. Ennek megfelel a sírkövön a Sárkányrend jelvénye, amellyel még Mátyás király tüntethette ki. 1504 előtt halt meg, három ismert fia jóval később, így a sírkövet nagy valószínűséggel Péterhez kapcsolhatjuk. [57] Juncker Péter bécsi háza ma is megvan a belváros közepén (I. Lugeck 7), amelyben a kapualj falát két, vörös márványból faragott, feliratos-címeres kőfaragvány díszíti, 1497-ből. A felül lévő szegmensíves lunetta, tetején reneszánsz virágdísszel, az alsó nyújtott téglalap alakú; mindkettőn, reneszánsz kapitális (antikva) betűkkel írott felirat közepén a budai címerrel egyező domborművű ábra díszlik. [58] (19. kép)

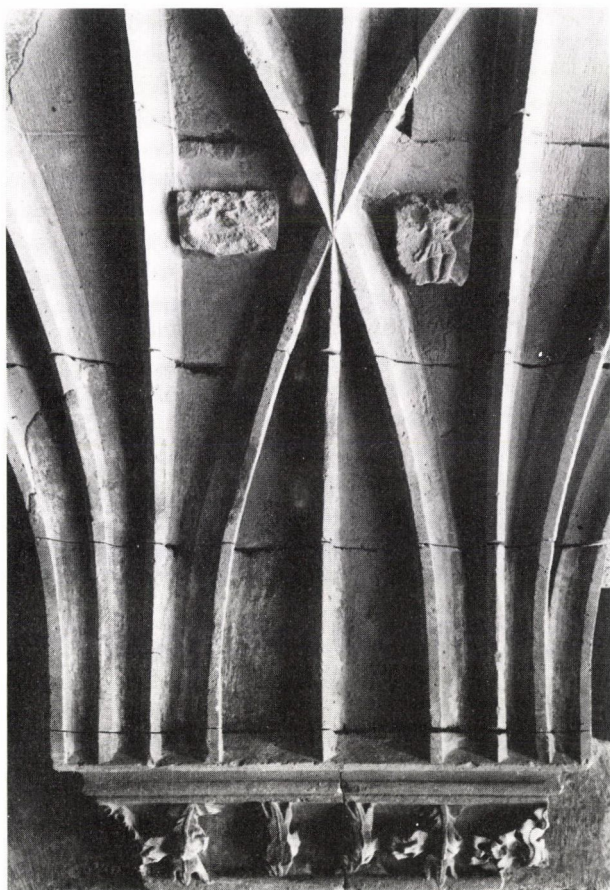
Annál inkább szembetűnő a reneszánsz formákkal mértéktartóan díszített, nagy, sík felületeket mutató bécsi faragványok és a „horror vacui” szemléletével jellemezhető, gótikus, budai sírkő közötti ellentét, mivel a kettő elkészülte között legfeljebb néhány év telhetett el.

7. A siklői vár zárt erkélye

A siklői vár 1971-ben helyreállított, késő gótikus zárt erkélyével [59] és így annak heraldikai elemeivel is eddig csak felületesen foglalkozott a szakirodalom, nem csoda, hogy a következtetések elhibáztak is. A művészettörténeti kézikönyv szerint: „Stílusa és igényessége az 1470 körüli időszak kőfaragómunkáival kapcsolja össze a ... zárt erkélyt. Alsó konzolának minuszcula feliratos sávja az erkélykonzolon alkalmazott címereket nevezi meg Garai Jób címereként. Így az erkély faragása 1481, az utolsó Garai halála előttre, s bizonyosan 1464 utánra datálható, amikor Garai Jób még nem érte el nagykorúságát.” [60] Az *§ Arma § magnifici § dñi § job § d § gara §* (arma magnifici domini Job de Gara) feliratú konzolkő (20. kép) fölött — három



20. Garai Jóbra utaló feliratú konzolkő, Siklós, vár



21. A siklósi zárt erkély címerei

függőleges, profilozott tagozatindítás alapján — kettéosztott mezőben nyilván valóban címerek voltak. A konzol azonban nem illeszthető be a zárt erkély rendszerébe, tagozatainak profilja is más, mint az erkély tölcséres támrészén futó bordákénak; ráadásul származási helye sem egyezik az erkély töredékeinek lelőhelyével.[61]

Az erkély alsó részén két címerpajzs látható. (21. kép) A töredékesebb meghatározása egyszerű, ez a Garai család tekergő kígyója. A másik kontraposztban álló, szembenéző figurát ábrázol, amely könyökben hajlított balját csípőjén nyugtatja, felemelt, ugyancsak behajlított könyökű jobbával valamit tart. A fej hiányzik, a tunikaszerű felső ruha a térdnél végződik, alja szoknyaszerűen bő, sematikusán redőzött is. A címert Czeglédy Ilona az Újlaki családhoz kötötte, azon az alapon, hogy Garai Jób felesége Újlaki Fruzsina volt.[62] Bár az Újlakiaknak több címérük is volt, és címerrepresentációjuk nem is minden elemét tudjuk magyarázni[63], ilyen ábrához még csak hasonlót sem találunk köztük. Nem lehetett a címer Garai Jób anyjácé, Garai László nádor feleségéé, Alexandrina tescheni hercegnőé[64] sem, a tescheni címer ugyanis a Piastok sasos címérével egyezett.[65]

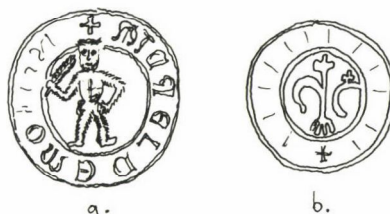
Egy elképzelhető, bár a jelen tanulmányban tárgyalt többi meghatározáshoz képest jóval bizonytalanabb megoldást egy lengyelországi oklevél egyik pecsétje szolgáltathat: 1440-ben az V. László koronázását érvénytelenítő magyar rendek oklevelének pecsétjei[66] között szerepel egy, a zárt erkély címeréhez hasonló ábrájú. A pecsét mezejében, címerpajzs nélkül, szembenéző, álló alak látszik, végtagjait

erősen beszabdalt ruha vagy szőr borítja, könyökben hajlított balja a derekánál, ugyancsak hajlított jobbával hosszú, egyenes, sűrű levélzetű ágat emel. A figura beállítására tehát teljesen egyezik a siklósi címerábrával alakjával, de viselete igen eltérő. A pecsét Stefan K. Kuczynski szerint *Mich. de Monastr.* megjelölésű. A pecsét átsírozott másolatán és fényképén gótikus majuszkulás típusú, néhol nehezen olvasható körirat látható, amelynek *MICHAL DE MONAS* olvasata valószínűsíthető.

A magát a Baranya megyei Monostor faluról nevező család a 15. század első felében a Garaiak környezetébe tartozott.[67] 1390-ben és 1392-ben Mykech fia Miklósról és fiairól, Lászlóról, Pálról, Demeterről, Péterről, Miklósról ismert adat.[68] A fiúk közül Lászlóról (1396, 1400, 1406, 1408) és Péterről (1408, 1413) később is vannak adatok; Lászlót 1406-ban mester (*magister*) titullussal illeték, 1400-ban Maróti János macsói bán (1397, 1398—1409) albánja.[69] Ennek a Lászlónak hasonló nevű fia fordul elő 1426-ban, és minden bizonnyal már a fiú szerepel 1421-ben Tolna megye alispánjaként.[70] Ő a Garaiak embere volt. 1438-ban és 1439-ben, fiú örökösei nem lévén, magtalan halála esetén Monostort több környező faluval együtt a király engedélyével a Garaiakra hagyta, 1448-ban azonban Bucsányi Ozsvátnak adta zálogba (a Garaiak és Bucsányi között per is támadt).[71] A Garaiak által birtokolt Siklóshoz a családból neki lehetett leginkább köze, nem kizárt, hogy megegyezik a Garaiak 1406-ban és 1414-ben előforduló, ismeretlen családból származó, László nevű siklósi várnagyával.[72]

Az 1438—39-es végrendekezés alapján az 1440. évi pecsét csak Monostori László nevében kerülhetett az említett oklevélre. Mihályra utaló felirata arra mutathat, hogy egy korábban élt, ilyen nevű családtag gyűrűjét használhatta — ismeretlen okból — az utód. A forrásokban említett családtagokat számbavéve egyedül a legkorábban ismert Mykech jöhet számításba, akinek neve a Mihály kicsinyítő képzős változata.[73] A pajzs nélküli ábra, a majuszkulás betűtípus unciálisai a pecsét Nagy Lajos kori készítését nagyon is elképzelhetővé teszik. A pecsét és a zárt erkély keletkezése közti hosszú idő magyarázhatja esetleg a címerben található figura eltérő viseletét. Szólni kell azonban arról, hogy Monostori (I.) László 1402. évi pecsétjén[74] teljesen más ábra látható: négy lábon álló magas kereszt, jobb felé félkörben hajló nyúlvánnyal, balra félkör, fölötte kis kereszt. (22. kép) A majuszkulás körirat: *LADISLAUS DE MO.* A pecsétfüggesztő pergamenszalag felirata: *ladus de monastra.*

A Monostori család (II.) Lászlóval tehát valamikor 1448 után kihalt. Ha elfogadjuk a címer azonosítását (ennek bizonytalan voltát ismét hangsúlyozom!), annak szerepeltetése a siklósi zárt erkélyen csak a családtagok familiárisi, várnagyi szerepével magyarázható (és számukra igen megtisztelőnek mondható). A család kihaltá után a címer

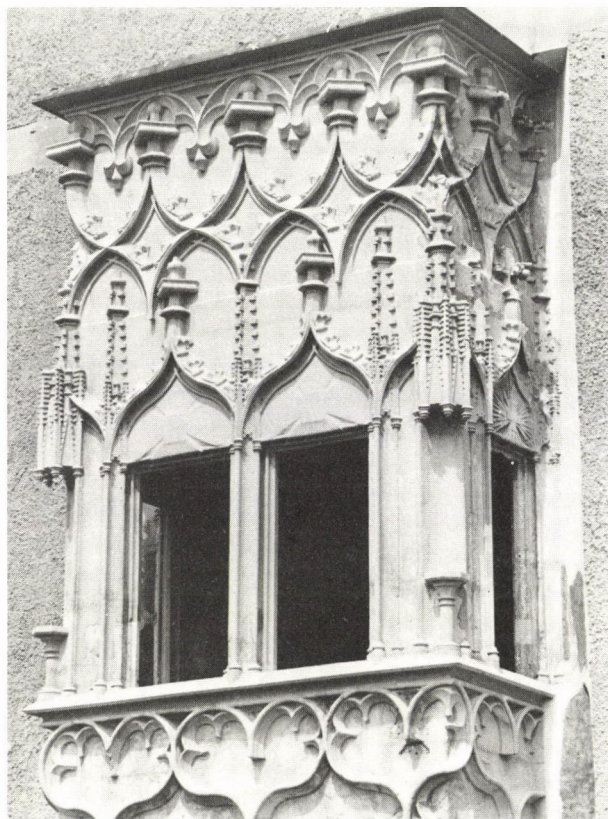


22. Monostori Mihály (a.) és Monostori (I.) László (b.) pecségeinek vázlatos rajza

faragására már nem kerülhetett sor, ami új megvilágításba helyezheti az erkély keletkezését. Siklóson Zsigmond uralkodását követően leginkább Garai László nádor (†1459) életének vége felé lehet nyugodtabb, reprezentatív építkezésre alkalmas korszakkal számolni, majd később Garai Jób nagykorúsága idején.[75] Ha László várnagy valóban azonos Monostori (II.) Lászlóval, akkor ő 1448-ban már hatvanéves mulhatott, erősen kérdéses, hogy Garai Jób nagykorúságát megérte volna, még kevésbé valószínű, hogy nyolcvan év körüli aggastyánként építkezést irányítson. Megfontolandó tehát, hogy ne datáljuk-e az erkélyt az 1450-es évekre, Garai László idejére!

A zárt erkély heraldikai díszje nem korlátozódik a két címerre. Az ablakok fölötti, szamárhátíves ívmezősor rekonstrukcióját az egyik oldalsó ablak megmaradt szemöldök- és ívmezőköve tette lehetővé. (23—25. kép) A töredéket domborművű motívum tölti ki: egyszerű görög kereszt mögül a száraz irányának megfelelően kereszt alakban lángcsóvák törnek elő. Az ábra nem más, mint Zsigmond király sárkányrendjének lángkeresztje.[76] Eddig a Garai családhoz kapcsolódó, sárkányrendes emlék csak egy volt ismert, Garai Miklós 1416. évi címereslevele.[77] Ez most egy újabb, és meg kell jegyezni, hogy a siklósi volt ágostonos kolostor templomának szentélyében előkerült egy harmadik is, egy festett sárkány (több Garai-címer társaságában).[78]

A zárt erkély rekonstrukciója során a hiányzó ívmezőkre is a lángkereszt sematikus faragott körvonala került. (23. kép) Valószínű, hogy ezeket a felületeket eredetileg más jelvények töltötték ki: feltételezhető például a sárkányrend sárkányának egykori ottléte, de nem elképzelhetetlen



23. A siklósi zárt erkély visszaépített felső része

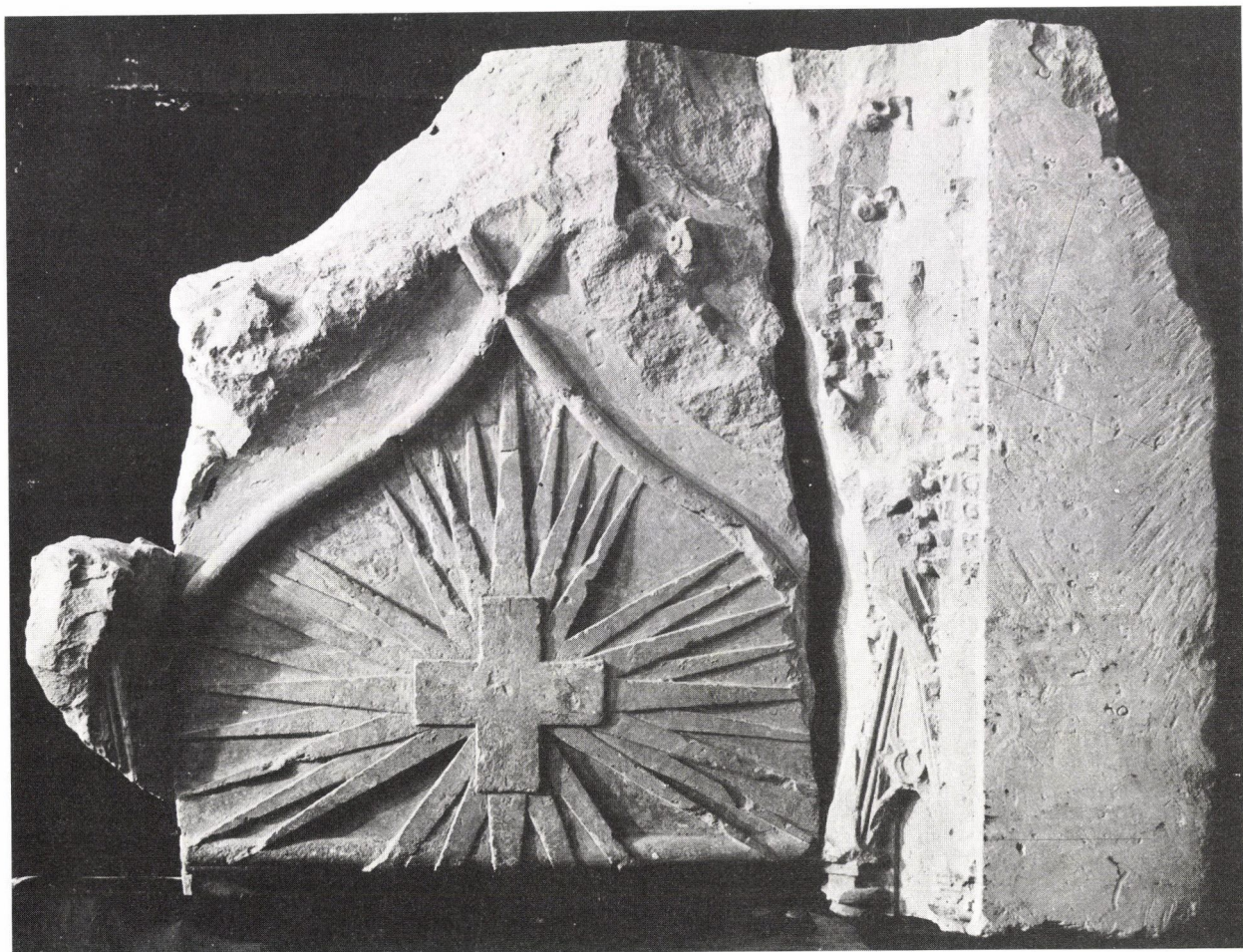
Vencel cseh király kendőjének szerepeltetése sem (az utóbbi is megtalálható az 1416. évi címereslevele — [79]).

A felmerült kérdések is nyilvánvalóvá teszik, hogy a zárt erkély két évtizede hiányzó, részletes elemzése, anyagának feldolgozása mennyire fontos lenne, hiszen 15. századi építészettünk, kőfaragásunk egyik legszínvonalasabb, igen ötletes alkotásáról van szó, amelynek fentebb körvonalazott keletkezési ideje amúgy is középkori művészettörténetünk kevésbé ismert korszakára esik.

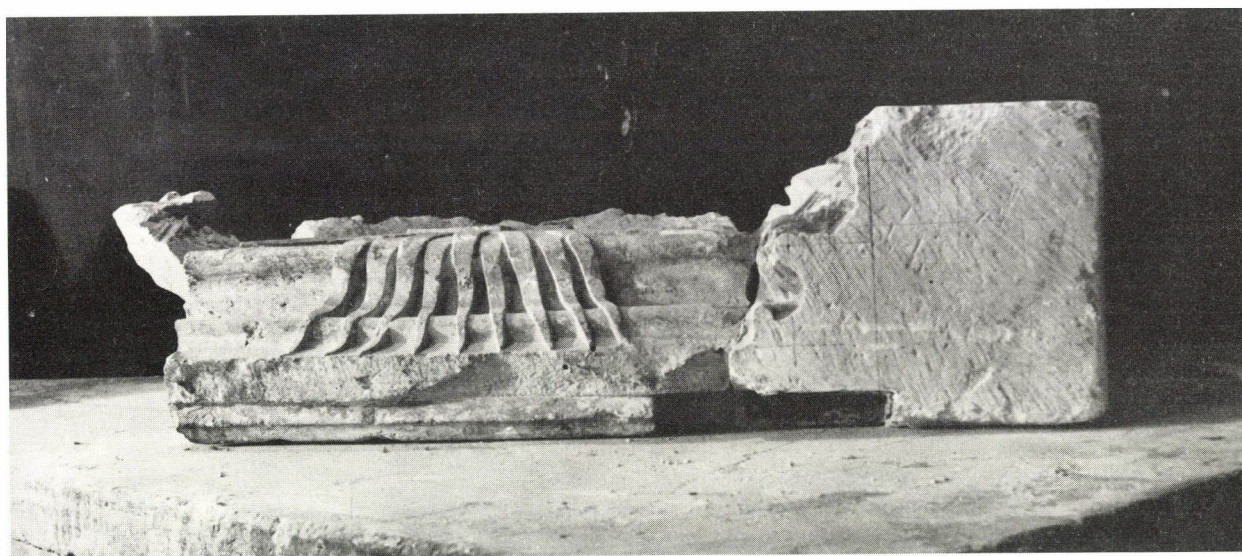
8. Nagylucsei-címerkő és székesfehérvári faragott címerek 18. század végi rajzai

A Magyar Nemzeti Múzeum középkori kőtárában található egy közel négyzetes kőlap, rajta domborművű, nem különösebben jó színvonalú, rongált, álló címerpajzsral. A harántosztott pajzsban jobbra alul hatágú csillag, balra fent jobb felé lépő, felemelt baljában gömböt tartó oroszlán. (26. kép) Ezt a faragványt is ismeretlen lelőhelyű, régi múzeumi anyagként leltározták be 1960-ban.[80] A címer meghatározása nem jelentett problémát, számos analógia — kódexek, címereslevelek, egy pozsonyi zárókő, a győri püspökvár homlokzatának festett címere, a visegrádi koronaöri tábla, pecsétek[81] — alapján Nagylucsei-címerként került be már a győri püspökvár tornyáról írt kutatási jelentésbe.[82] Kevésbé valószínűnek gondoltam a darab győri vagy egri eredetét (Nagylucsei Orbán — †1491 — ugyanis előbb győri, majd egri püspök volt), mivel ezekből a városokból nem kerültek faragványok a Nemzeti Múzeumba, annál inkább elképzelhetőnek tartottam székesfehérvári származását, onnan több ízben is szállítottak faragott kőveket a pesti múzeumba.

A bizonyosságra más irányú kutatás közben bukkantam rá. A székesfehérvári prépostsági templomról szóló könyvében Dercsényi Dezső közölt egy, a Budai Ferences Levéltár Jakosics-gyűjteményében őrzött, 18. század végi rajzot egy székesfehérvári sírkő maradványairól, ennek segítségével lehetett meghatározni Stiborici I. Stibor erdélyi vajda (†1414) síremlékének töredékeit.[83] Jakosics József obszerváns tartományi rendfőnök (1738—1804) jelentékeny hagyatékát[84] további sírkőrajzok után kutatva átvizsgáltam, és a 37. kötetben, az említett sírkőrajz után, ugyancsak székesfehérvári eredetű, a várfalban befalazott, római faragványok ábrázolásai közé ékelve több töredék rajza is előbukkant, köztük két Nagylucsei-címer is.[85] Az egyik, a töredékesebb — bár a kőlap körvonalát nem jelölték — a Nemzeti Múzeum faragványával azonosítható. (27. kép) (A lap körvonalainak hiánya utalhat arra, hogy még eredeti beépítési helyén — a falban — látta a rajzoló a címet, a Jakosics-gyűjtemény egy másik, Györgyi Bodó Miklós székesfehérvári prépost címerét ábrázoló rajzán hasonló módon nincs feltüntetve az ötszögű lap szegélye.) A másik rajz érdekes körvonallú, ötkaréjos talpú pajzsot mutat, amely konkáv, ívelt felületekkel szétterülő alapon helyezkedik el — talán valamiféle zárókő volt —, ez nem maradt fenn napjainkra. (28. kép) Ellentétben a Stibor-sírkővel és a római darabokkal, a két címer rajzát semmilyen felirat nem magyarázza, ahogy a további ábrázolásokon sem olvasható szöveg. Ezek közül azonban kettőnek az eredetije ma is megvan: egy Mátyás király és Györgyi Bodó Miklós fehérvári prépost (†1474) címerével díszített timpanon összeillő darabjait a Nemzeti Múzeum és a Nemzeti Galéria őrzi, egy másik, Györgyi Bodó-címeres tábla pedig a Nagylucsei-címerkő mellett található a



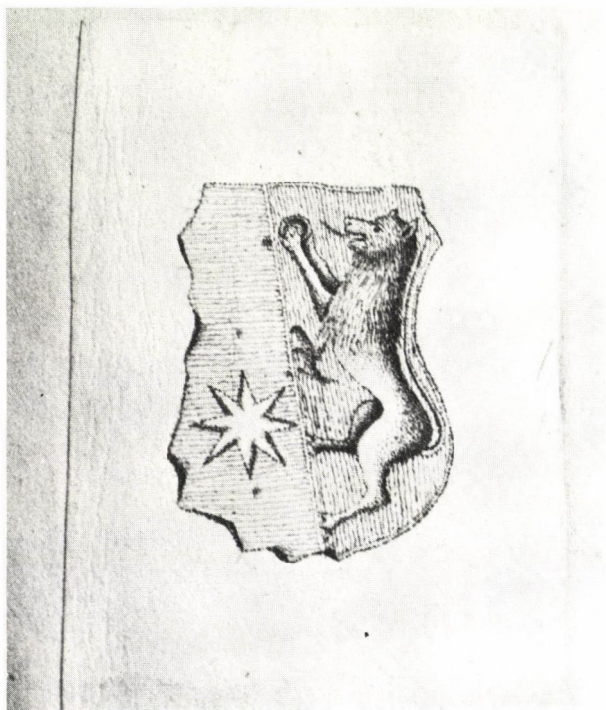
24. A siklósi zárt erkély lángkeresztes ívmezeje



25. A siklósi zárt erkély lángkeresztes ívmezejének szemöldöke (alulnézet)



26. Nagylucsei-címeres kőfaragvány, Magyar Nemzeti Múzeum



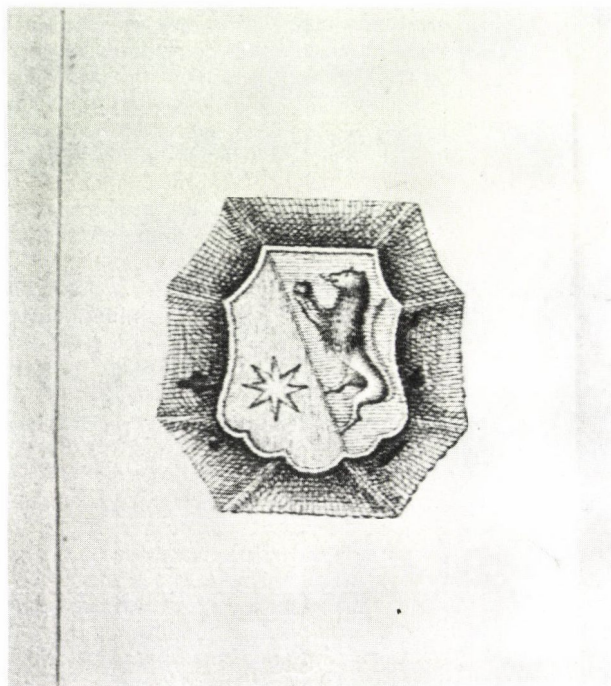
27. Nagylucsei-címer rajza a Jakosics-gyűjteményben

Nemzeti Múzeum kőtárában, ezeknek a prépostság területéről való származását már korábban sikerült igazolni.[86] (29—30. kép)

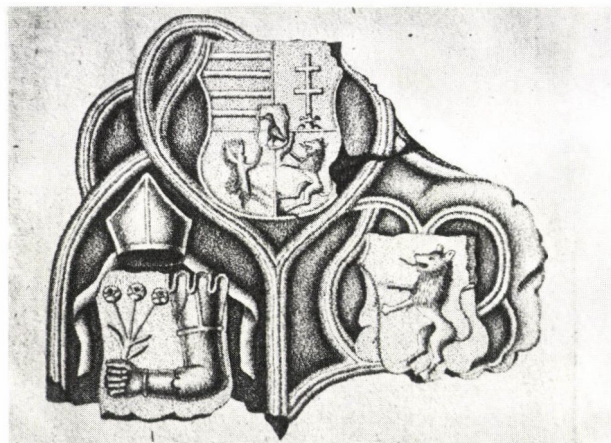
A rajzok között három középkori sírkőtöredéken kívül még megtalálható egy rombusz alakú lap ábrázolása, rajta a vágásos magyar, az oroszlanos cseh, a hollós Hunyadi, a függőleges cölöpöket mutató Aragóniai-cimerekből és a Jeruzsálemi Királyság keresztjéből összeállított címerpajzs — Mátyás király és Beatrix királyné

egyesített címere — kapott helyet (31. kép), míg egy nagyobb ábrán gótikus támpillér hat kvádersornyi részlete és a ferde lezáráson nyugvó fiáléindítás felületén közelebbről értelmezhetetlen állat alakja (címer?) látható. (32. kép)

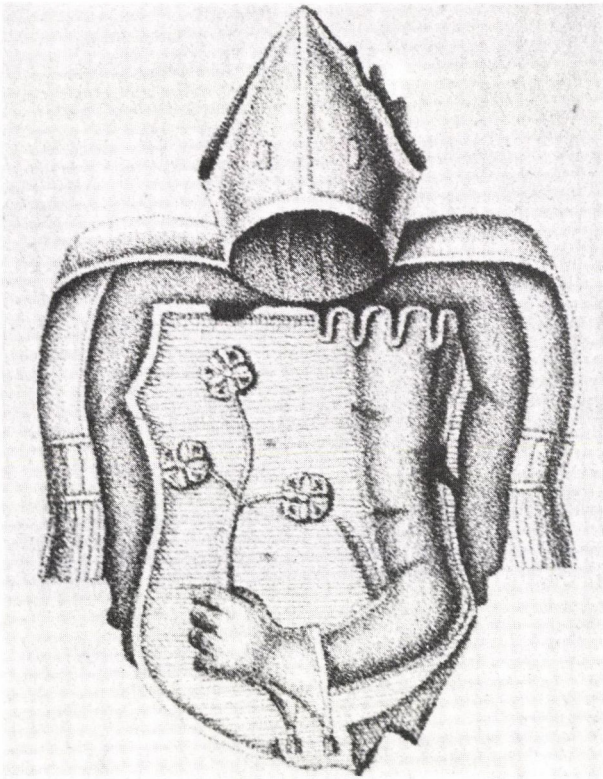
Valamennyi rajz a székesfehérvári késő gótika emlékeit őrizte meg számunkra, alighanem az összes faragvány a királyi bazilikából vagy a hozzá kapcsolódó épületekből származott. A támpillért még összeépített formában megőrkítő rajz igazolja, hogy a 18. század végén a bazilikának még álltak részletei, elsősorban az északi, gótikus kápolnasor; ez képileg is illusztrálja Jan-kovich Miklós ismert leírását ezeknek a kápolnáknak a 19. század elejére tehető végső pusztulásáról.[87] Erre az északi kápolnasorra és a kapcsolódó prépostsági épületekre a rajzok tanúsága szerint még inkább jellemző



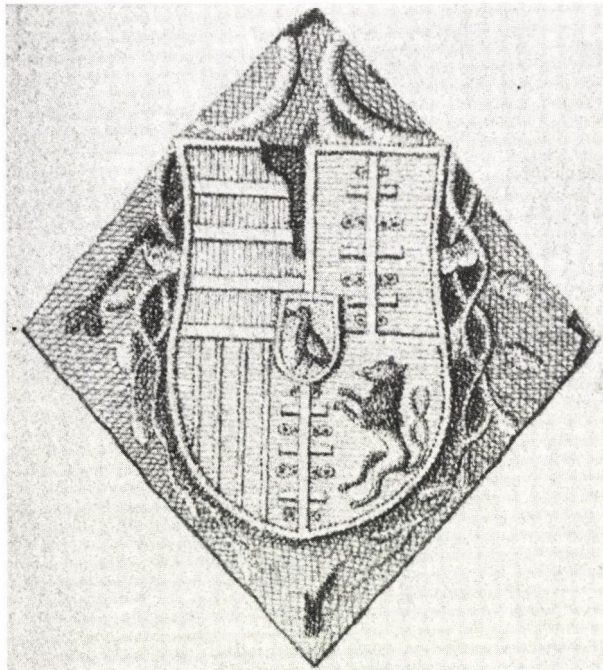
28. Nagylucsei-címer rajza a Jakosics-gyűjteményben



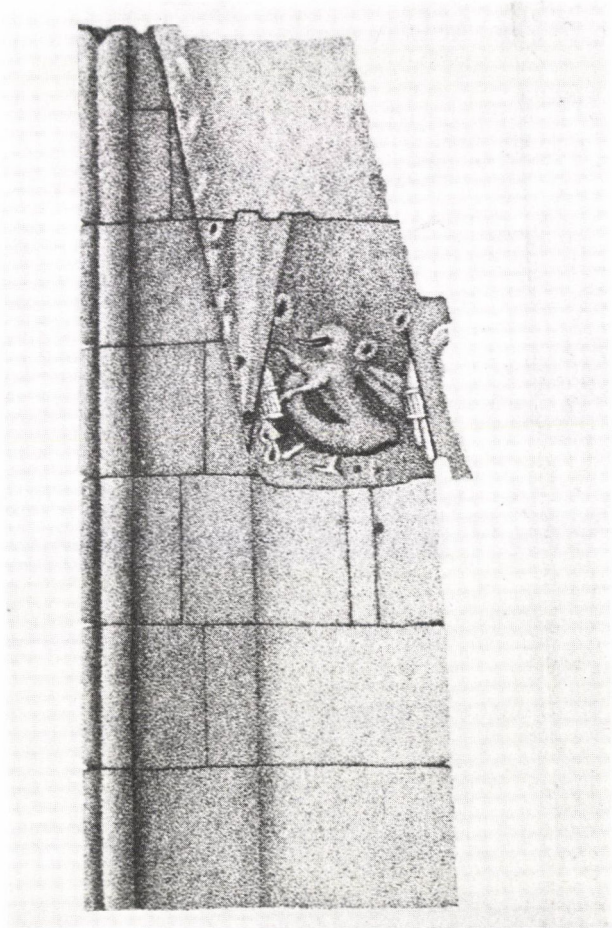
29. Gótikus timpanon Mátyás király és Györgyi Bodó Miklós prépost címereivel, rajz a Jakosics-gyűjteményben



30. Györgyi Bodó Miklós prépost címere, rajz a Jakosics-gyűjteményben



31. Mátyás király és Beatrix királyné egyesített címerének rajza a Jakosics-gyűjteményben



32. Támpillér rajza a Jakosics-gyűjteményben

volt a gazdag heraldikus dekoráció, mint ahogy azt részben Jankovich leírása, részben kőfaragványok nyomán eddig sejteni lehetett.[88]

A Jakosics-gyűjtemény rajzainak összefüggései tehát székesfehérvári eredetet támasztanak alá a Nagylucsei-címerkövek esetében is. A történeti magyarázat is kézenfekvőnek látszik: Nagylucsei Orbán, pályájának korábbi szakaszán, 1474—1480 között a székesfehérvári társaskáptalan kanonokja, és mint ilyen, a Szent Miklós-társaskáptalan prépostja volt.[89] Van azonban egy talán kevésbé ismert összefüggés is Fehérvár és a Nagylucsei-rokonság között: Nagylucsei Orbánt a Szent Miklós-társaskáptalan préposti székében 1483—1489 között unokaöccse, Fodor István követte[90], a későbbi szerémi püspök (pályáját nyilván a főpap kincstárnok rokon egyengette), aki 1492-ben nagybátyja egri síremlékét is elkészíttette.[91] Fodor István 1492. évi gyűrűs pecsétje tanúsága szerint[92] ugyanazt a címet használta, mint Nagylucsei. A fehérvári kőfaragványok tehát mindkettőjük építkezéseinek lehetnek tanúi, keletkezésük az 1474—1489 közötti időszakra tehető.

Lővei Pál

1 *Marosi Ernő* szerk.: Magyarországi művészet 1300—1470 körül. Bp. 1987. (a továbbiakban MMTö 1987) I. 217.

2 Köszönettel tartozom Engel Pálnak baráti segítségéért, hasznos tanácsaiért.

3 Ltsz. Cim. Sec. II. I. 1.

4 Cimeliotheca Musei Nationalis Hungarici. Pest 1825. 20—21. (Sectio secunda I. 1.)

5 *Varju, Elemér*: Führer durch die Schausammlung der Historischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums. Bp. 1933. 15; Forgách-kehelyként említi: *H. Kolba Judit—T. Németh Annamária*: Ötvösművek. [Bp.] 1973. 9—10.

6 *Bártfai Szabó László*: A Hunt-Paznan nemzetségbeli Forgách család története. Esztergom 1910., kép a 199. oldalon.

7 *Hajtóné Kolba Judit*: Szent Borbála-kehely. Művészet XXIV (1983) 4. szám. 14, 17; MMTö 1987. I. 640.

8 *Kolba i. m. 17; Beke László—Marosi Ernő—Wehli Tünde* szerk.: Művészet Zsigmond király korában 1387—1437. Kiállítási katalógus. Bp. 1987. (a továbbiakban Zsigmond-kat. 1987) II. 416—417.

9 Zsigmond-kat. 1987. i. m. II. 466 (D. 2. j.)

10 A jobb és bal a következőkben mindig heraldikai értelemben szerepel.

11 Bécs, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Allgemeine Urkundenreihe, 1402. IX. 21., 41. számú pecsét. Felirata: *s. pauli bisenum*; a pecsétartó szalagon: *Paulus Byssenus Castellanus Komarmenien*.

12 Cimeliotheca i. h.; Zsigmond-kat. 1987. i. m. II. 417.

13 *Csánki Dezső*: Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában I. Bp. 1890. 244; *Engel Pál*: Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond-korban (1387—1437). Bp. 1977. 46, 162; *Mályusz Elemér*: Zsigmond király uralma Magyarországon. Bp. 1984. 334.

14 *Engel 1977. i. m. 41, 42, 46, 60; Engel Pál*: Zsigmond bárói. In: Zsigmond-kat. 1987. i. m. I. 125, 129 (40. jegyzet).

15 MMTö 1987. i. m. I. 588. II. 1222. kép; A tornai templom titulusa egyébként jelenleg Mária mennybemenetele (Sűpis pamiatok na Slovensku III. Bratislava 1969. 339), valószínűleg ez volt már a középkorban is. Borbála-titullussal tehát nem magyarázható a kehely címer fölötti, sötét háttérrel is kiemelt, hangsúlyos Borbála-ábrázolása. Őzdoegi Besenyő Pál általunk ismert feleségének keresztneve sem Borbála volt (Engel Pál szíves közlése).

16 MNM Középkori Osztály, ltsz. 61.54.c; Zsigmond-kat. 1987. i. m. II. 367—368.

17 Hont vármegye és Selmeczbánya sz. kir. város (Magyarország Vármegyéi és Városai). Bp. é. n. 93.

18 Magyar Nemzeti Múzeum Középkori Osztálya, ltsz. 270/1875; *Radocsay, Dénes*: Les principaux momuments funéraires médiévaux conservés à Budapest. In: Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay ... Braga 1971. 480 (72. sz.).

19 Fol. 186v és 183v.

20 Bars vármegye (Magyarország Vármegyéi és Városai). Bp. é. n. 116; *Novák, Josef*: Slovenské mestské a obecne erby. Martin 1972. 218.

21 Fol. 191v.

22 Kódexek a középkori Magyarországon. Kiállítási katalógus. Bp. 1985. 122 (96. kat. sz.); Zsigmond-kat. 1987. i. m. II. 367—368; MMTö 1987. i. m. I. 626, 632.

23 *Takács Imre*: Feldarabolt idő. Budapesti Könyvszemle (BUKSZ). 1989. december. 54.

24 Ltsz. 369 és 670 (a darabot kétszer leltározták be).

25 Ltsz. 368 és 669; *Gerevich, László*: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Bp. 1971. 146; CXXVI/330. kép; *Gerevich László* főszerk.: Budapest története II. Bp. 1975 [2]. 43. kép.

A BTM költőárkönyvében ugyanerről a lelőhelyről szerepel egy Krisztus-fejes zárókö is (ltsz. 667), amelyet — ezen az alapon — ugyancsak a budaszentlőrinci pálosoktól származtattak, mint a másik két zárókövet (*Ágostházi László*: A budaszentlőrinci pálos kolostor. Műemlékvédelem XXIII, 1979. 32; 3. rajzi ábra). A darabot azonban utólag jegyezték be a leltárkönyvbe, és az eredetmeghatározás tévedésen alapul (Tóth Attila szíves közlése). A

faragvány valójában a margitszigeti domonkos apácakolostor kápolnájának szentélyboltozatához tartozott, vö.: *Lux Géza*: Újabb ásatások a Margitszigeten. Technika XIX (1938) 212; 8. ábra.

A leltárkönyv szerint a valóban a Lövőház utcából előkerült két zárókö vétel útján jutott a múzeumba. Ez valamikor 1929—1930 táján történt (Tóth Attila szíves közlése).

26 1408. évi pecsétje: Zsigmond-kat. 1987. i. m. II. 464 (D. 1. g.); 1402. évi pecsétje is hasonló: Bécs, HHStA, Allgemeine Urkundenreihe, 1402. IX. 21., 35. számú pecsét.

27 *Lővei Pál*: Cimeres kőfaragványok Újlakról. Művészettörténeti Értesítő XXXIV (1985) 78—81; 1—3. kép.

28 *Thallóczy Lajos*: Az Újlakyak síremlékei. Archaeológiai Értesítő U. F. IX (1889) 5.

29 Ennek ellenére hibásan, széttárt szárnyú madárként szerepel a Magyar Ferences Levéltárban, Jakosics József rendfőnök anyagában őrzött, 18. sz. végi rajzon: Manuscriptum pris Josephi Jagosjcs a Buda, N. 8. — régi jelzet: J. 2. 34. — 71. oldal, vö.: *Lővei Pál*: Római és középkori kőfaragványok 18. századi rajzai a Ferences Levéltárban. Pavilon 2—3. Bp. 1990. 7. kép.

30 Újlaki Bertalan pecsétje, 1380. II. 12.: Bécs, HHStA, Urkundenabteilung, Familienurkunden, 238/2, 37. számú pecsét; Újlaki László macsói bán, Gordovai Fancs László lovászmester, Raholcai László fia Miklós, Raholcai Lőkös fia Miklós pecsétjei: Bécs, HHStA, Allgemeine Urkundenreihe, 1402. IX. 21., 21, 34, 107, 108. számú pecsétek — vö.: *Bojničić, Ivan*: Der Adel von Kroatien und Slawonien (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch IV. 13.) Nürnberg 1899. 195; 142. tábla (Újlaki), 155; 112. tábla (Raholcai); *Engel 1987. i. m. 126, 129* (38. jegyzet).

31 *Ágostházi i. m. 5. és 9. rajzos ábra.*

32 *Gerevich 1971. i. m. 146* (330. kép aláírása).

33 Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244—1786 (kiállítási katalógus). Zagreb 1989. 30, 230—231. oldalak képei; A kolostor alapítási kora bizonytalan. *Radmila Matejčić* szerint 1462-ben alapította Frangepán Márton, míg *Milan Kruheć, K. Dočkalra* hivatkozva 1453-ra teszi az eseményt, 1462-ben csak egy újabb birtokadományozás történt volna (uo. 225, 234, illetve 76). Ugyanakkor egy 1446. dec. 10-én kelt oklevélben Frangepán Márton megerősíti Mihály zsupán korábbi végrendeletét, amelyben birtokokat hagyományozott a novi Szűz Mária pálos szerzetnek, vö.: *Thallóczy Lajos—Barabás Samu*: A Frangepán család oklevéltára I (Magyar Történelmi Emlékek I.35.) Bp. 1910. 348. A templom megmaradt oszlopfelei mindenestre kettős hatásról árulkodnak: egy szárnyas angyalfej már a reneszánsz motívumkincs sajátos átfogalmazásának tekinthető, a Szent Antalt és Szent Pált ábrázoló jelenetek pedig hosszú ideje élő, pálos hagyományokban gyökerezhetnek (az 1916-ban földrengéstől romba döntött épület és ezen belül a faragványok keverék stílusáról, a hagyományörzésről l. *Matejčić, R.*: Pavlini na Frankopanskom feudu u Hrvatskom primorju. In: Kultura ... i. m. 225—226). A budai faragvány fejtípusa szinte pontosan ismétlődik a novi Szent Antal figuráján, a fák lombját éppúgy pikkelyszerű levélrombuszok alkotják mindkét helyen, legfeljebb a budai tobozlsru lombzat vált Dalmáciában valamivel oldottabbá. A hasonlóságok a hagyományokból fakadnak és nem közvetlen kapcsolatokból, de rámutatnak arra, hogy az archaikusnak tűnő, budai formák akár a 15. sz. közepén is elképzelhetők lennének még!

34 *Pataki Vidor*: A budai vár középkori helyrajza. Budapest Régiségei XV (1950) 256; 7. kép; *Kumárovitz L. Bernát*: Budapest történetének okleveles emlékei 3 (1382—1439). Bp. 1987. I. 109—110 (219—220. sz.), 131 (265. sz.), 156 (316. sz.).

35 *Engel Pál—Lővei Pál—Varga Livia*: A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről. Művészettörténeti Értesítő XXX (1981) 256—257; 2. kép.

36 *Bouton, M. Victor*: Gelre, héraut d'armes 1334—1370. Wappenboeck ou armorial ... Tome III^{xx}. Paris 1902. XLVI. tábla. 6. címer; vö.: *Ghyeczy P.*: Gelre herold címekönyve. Turul 22 (1904) 1—12, a címekönyv 46. lapjának mellékletként adott másolatával. — Bouton a nevet *coesler*nek olvasta: i. m. 398—399.

37 *Ghyeczy i. m. 10—12*; A címekönyvnek ugyanezt az oldalát közli: Łojko, Jerzy: Średniowieczna herbby Polskie. Poznań 1985.

23; 6. kép — a névalírásban birtokos esetben álló „Jaška Kustrý” név jelzi, hogy a család a lengyel szakirodalomban tovább nyomozható lesz.

38 *Mathias Kusther de Zentherney*: Országos Levéltár, DL 103690 (A Batthyány család körmendi levéltárából).

39 A címerpajzsok geometriai ábráinak leírásához *Tompos Ernő* által adott elnevezéseket l.: *Bertényi Iván*: Kis magyar címer-tan. Bp. 1983. 119—121.

40 Ltsz. 60.275. c. Mérete: 92 × 92 × 19,5 cm.

41 A Nagybaldogasszony-templom területén „Az 1876^{iki} év utolsó napjáig történt földkiásás képe”. Színezett tusrajz, jelenlegi őrzési helyét nem ismerem (reprodukcója: Budapesti Történeti Múzeum, Középkori Osztály Fotótára, 20.806. sz. negatív; közölte: *Csemegi József*: A budavári főtemplom. Bp. 1955. 47. szöveg közti ábra).

42 *Walderdorff, Hugo Graf von*: Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart. Regensburg 1896 (Reprint, Regensburg 1977). 112—113.

43 *Hupp, Otto*: Die Wappenbücher vom Arlberg 1/1. (Die Wappenbücher des deutschen Mittelalters I) Berlin 1937—1939. 42.

44 Monumenta Boica LIII. Band. Neue Folge, VII. Band. Regensburger Urkundenbuch I. Urkunden der Stadt bis zum Jahre 1350. München 1912. 331—332, No. 601, 1330. Mai 7., 8. és 12. pecsét; 334—340, No. 608, 1330. Juli 24., 14. pecsét. (Perchtold pecsétje több későbbi oklevélben is megtalálható.); *Urbanek, Peter*: Wappen und Siegel Regensburger Bürger und Bürgerinnen im Mittelalter (bis 1846). Kéziratoss disszertáció, Regensburg 1988. 136—137 („zwei gekreuzte, einander zugewandte Hakenstöcke”) — e mű ismeretét Dr. Heinrich Wunderwitznek köszönhetem.

45 Monumenta 1912. i. m. 334—340, No. 608, 1330. Juli 24, 191. pecsét; *Urbanek* i. m. 148—149 („Hakenstock und Stabkreuz gekreuzt”).

46 *Urbanek* i. m. 138 (címer: „gezinnter Schrägbalken”, illetve „durch silbernen gezinnten Schrägbalken in Schwarz und Rot geteilt”).

47 Monumenta 1912. i. m.; Monumenta Boica, 54. Band. Regensburger Urkundenbuch II. Urkunden der Stadt 1351—1378. München 1956; Regesta sive Rerum Boicarum Autograph ... VII. Monaci 1838; *Urbanek* i. m. 136—138.

48 A regensburgi Minoritenkirche Onophrius-kápolnájában (a sírkőre csak köriratot faragtak, belső mezője üres): Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Oberpfalz XXII. Stadt Regensburg III: *Mader, Felix*: Profanierte Sakralbauten und Profangebäude. München 1933. 14.

49 Monumenta 1912. i. m. 329—330, No. 598, 1330. April 30; 331—332, No. 601, 1330. Mai 7; 344—347, No. 616, 1331. Jan. 15; 349—350, No. 620, 1331. Feb. 4. stb; A regensburgi „Hansgraf” intézményéről: *Ritscher, Berta*: Die Entwicklung der Regensburger Ratsverfassung in der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Struktur der Zeit von 1245—1429. I. Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 114 (1974) 82; II. Uo. 115 (1975) 8—21.

50 Monumenta 1912. i. m. 411—413, No. 737, 1334. Nov. 10.

51 Monumenta 1912. i. m. 767, 770, 773: „Handlungsgeldregister” 1340—1341, 61, 138, 773. tétel; a Paulserek borkereskedéséről: *Morré, Fritz*: Ratsverfassung und Patriziat in Regensburg bis 1400. Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 85 (1935) 88.

52 *Urbanek* i. m. 136—138; ezek persze eredetileg származhat-tak közös őstől.

53 *Pataki* i. m. 347, 284 (11. jegyzet); *Kumorovitz* i. m. I. 24—25 (58. sz.), 40—41 (95. sz.), 64—65 (132. sz.), 68—69 (140. sz.).

54 Magyar Nemzeti Múzeum ltsz. 60.285.1.c — 2 db., 60.285.2.c, 60.265. c — 4 db., 70.114.c, 70.115.1—2.c; Budapesti Történeti Múzeum ltsz. 251. Egy további, a sírkőhöz tartozó, már korábban azonosított darab (BTM ltsz. 254?) illeszkedését a töredékek összeragasztását és a sírkő restaurálását végző Papp János (MNM) ismerte fel (a közölt rajzon nem szerepel). A két töredék ugyanis időközben a BTM-ből az MNM-be került, ahol a 90.1.1.c és 90.1.2.c leltári számot kapták.

55 *Horváth Henrik*: A Fővárosi Múzeum Köe mléktárának leíró lajstroma. Bp. 1932. 30 (251. sz.).

56 Hasonló technikájú megoldást Magyarországon nem ismer-
rek. Az ugyancsak nem gyakori, bajorországi analógiák egy jól körvonalazható, id. Hanns Peurlin augsburgi szobrász nevével fémjelzett, svábföldi-augsburgi művészkörhöz kapcsolódnak, a budai Junkher-sírkövet több évtizeddel megelőző időszből; a faragványok anyaga homokkő: Conrad von Schwangau (†1437) és felesége, Margarete Ellenhofen (†1436) sírkőve, Füssen; Margarete von Freyberg, szül. von Stadion (†1439) sírkőve, Landsberg a. Lech; Ursula Westerstetten, szül. Ehinger (†1442) epitáfiuma, Drackenstein; Stephan von Schwangau (†1465) sírkőve, Bayerniederhofen — *Liedke, Volker*: Die Augsburger Sepulkralskulptur der Spätgotik II. Zum Leben und Werk des „Meisters der Schwangau-Tumba” und des Bildschnitzers Hanns Peurlin des Älteren. (Studien zur Sepulkralskulptur der Gotik und Renaissance in Deutschland und Österreich 4) München [1986]. 22—24, 27—31, 50—54, 109, 110, 114; Abb. 17, 22, 24, 41.

57 *Kubinyi András*: Budai és pesti polgárok családi összekötte-
tése a Jagelló-korban. Levéltári Közlemények XXXVII (1966) 256—257; *Kubinyi András*: A budai német patriciátus társadalmi helyzete családi összekötetéseitükreben a XIII. századtól a XV. század második feléig. Levéltári Közlemények XLII (1971) 259; *Lővei Pál*: A Sárkányrend fennmaradt emlékei. In: Zsigmond-kat. 1987. i. m. I. 160.

58 Über den Drachen-Orden. Jahrbuch der K. K. Heraldischen Gesellschaft „Adler”. N. F. 5—6. Wien 1895. 76—77; *Kubinyi* 1971. i. m. 259 (a faragványok feliratával, a címerek leírásával).

59 *Szakál Ernő*: Gótikus erkély a siklósi várban. M emlékvédelem X (1966) 84—86; *Szakál Ernő*: Kőszobrászati helyreállítá-
sok 1971—1972. Magyar M emlékvédelem 1971—1972. Bp. 1974. 332—333; 331—334. kép.

60 MMTÖ 1987. I. 674; II. 1610. kép.

61 Szakál Ernő szíves szóbeli közlése.

62 *Czeglédy Ilona*: Siklós a Zsigmond-korban. In: Zsigmond-kat. 1987. i. m. I. 351.

63 *Lővei* 1985. i. m.

64 *Hóman Bálint—Szekfü Gyula*: Magyar történet II. Bp. 1942 [7]. 467.

65 A Piastoktól leszármazott sziléziai hercegek minden ága sasos címet szerepeltetett pl. a síremlékeken: *Kęblowski, Janusz*: Nagrobki gotyckie na Śląsku. Poznań 1969. 4, 6—7, 9—11, 21—22, 29—31, 40—41, 44, 49, 51—53, 66—68, 73—74, 80, 84—86. kép.

66 Varsó, Główny Archiw, dok. perg. nr. 5575, 29. VI. 1440. — az oklevél néhány pecsétjének grafittal átsatírozott másolatát, a pecsétfüggesztő szalagokon és/vagy a pecséteken látható nevek olvasatával együtt Stefan K. Kuczynskinak köszönhetjük, aki Vaj-
jay Szabolcsnak küldte el, tőle Engel Pálom keresztül jutott el hozzám.

67 Engel Pál szíves közlése.

68 Zsigmondkori oklevéltár I. Bp. 1951. 186—187 (1660. sz.), 292—293 (1392. sz.).

69 *Nagy Imre* szerk.: A Zichi és Vásonkeői Gróf Zichy-család idősb ágának okmánytára V. Bp. 1888. 21 (16. sz.), 219 (181. sz.), 437, 438 (367. sz.), 540 (452. sz.); VI. Bp. 1894. 285 (187. sz.); Maróti János bánságára: *Mályusz* i. m. 333.

70 *Kammerer Ernő* szerk.: A Zichy és Vásonkeői Gróf Zichy-család idősb ágának okmánytára VIII. Bp. 1895. 11 (8. sz.), 280 (183. sz.).

71 *Csánki Dező*: Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiai korában II. Bp. 1894. 508—509.

72 *Engel* 1977. i. m. 150.

73 Engel Pál szíves közlése.

74 Bécs, HHStA, Allgemeine Urkundenreihe, 1402. IX. 21., 78. számú pecsét.

75 Engel Pál szíves közlése. A Garaiak korára történő, a Garai-címer alapján kétségbevonhatatlan datálás nem vonatkozik az erkély belső terének boltozatára, amelynek átmetsződő bordái későbbi jellegűek; a restaurálást végző Szakál Ernő itt a bordák jellege és más, helyszíni megfigyelések alapján azonnal egy 16. század eleji átépítési periódust különböztetett meg: *Szakál* 1966. i. m. 84, 86.

76 A sárkányrendről, lángkeresztről, az ismert emlékekről (a felsorolásban a siklósi erkély még nem szerepel!): *Kovács Éva*: A Luxemburgi-uralkodók rendjei. In: Zsigmond-kat. 1987. i. m. I. 135—147; *Lővei* 1987. i. m. 148—179.

77 *Nyáry Albert*: A heraldika vezérfonala. Bp. 1886. 98; 238—239, képtábla a kettő között; *Lővei* 1987. i. m. 153.

78 A kolostor eddig publikálatlan kutatását G. Sándor Mária vezette.

79 *Kovács* i. m. 137—140.

80 *Ltsz.* 60.266.c; A kő képét közölte, minden későbbi visszhang nélkül: *Berzeviczy Albert*: Beatrix királyné (1437—1508) (Magyar Történeti Életrajzok). Bp. 1908. 140. kép.

81 Címereslevelek 1472-ből és 1480-ból (Országos Levéltár, Dl. 105014 és Dl. 105029): *Schönherr Gyula*: Nagylucsei Orbán címereslevele 1480-ból. Turul 16 (1898) 65. utáni tábla; *Daróczy Zoltán*: Dóczyak és Nagylucseiek. Turul 52 (1938) 83. oldal képe; *Radocsay, Dénes*: Gotische Wappenbilder auf ungarischen Adelsbriefen. Acta Historiae Artium V (1958) 358; A pozsonyi székesegyház szentélyének egyik záróköve: *Kálmán, J.*: Szent Márton Dóm (Bratislavai útmutató). Bratislava 1973. 17. oldalon 7. kép; Őt kódexben, illetve ősnymtatványban ismert Nagylucsei Orbán címere: *Hoffmann Edith*: Nagylucsei Orbán könyvtárának maradványai. Magyar Bibliofil Szemle (1924) 166—169, a 168. utáni 2—3. kép; *Soltész Zoltán*: Garázda Péter, Nagylucsei Orbán és Szatmári György ismeretlen könyvei. Művészettörténeti Értesítő VII (1958) 121; *Schönherr Gyula*: Nagylucsei Orbán zsoltaoskönyve a Magyar Nemzeti Múzeum könyvtárában. Magyar Könyvszemle U.f. XIV (1906) 193—210; *Szabó Gy.*: Nagylucsei Dóczy Orbán Imádságos könyve. Új Látóhatár (München) VII (1964) No. 5. 383—392; A visegrádi vár koronaőri tábla: *Bel, Mathias*: Notitia Hngariae novae historico geographica ... III. Viennae Avstriae 1737. tábla a 470. és 471. között; *Dercsényi Dezső* szerk.: Pest megye műemlékei II (Magyarország Műemléki Topográfiája V). Bp. 1958. 526. kép; Pecsétek pl.: *Házi Jenő*: Sopron szabad királyi város története I/6. Sopron 1928. 55, 59; 23. kép; *Schönherr* 1898. i. m. 68;

82 *Dávid Ferenc—Gergelyffy András—Lővei Pál—Lukács Zsuzsa—Mentényi Klára*: Jelentés a győri püspökvár tornyának kutatásáról. Kézirat, 1981. Országos Műemléki Felügyelőség Tervtára, tudományos dokumentáció; *Lővei* 1990. i. m. 9.

83 *Dercsényi Dezső*: A székesfehérvári királyi bazilika. Bp. 1943. 102; 31. kép; *Engel Pál—Lővei Pál—Varga Livia*: Zsigmond-kori bárói síremlékeinkről. Ars Hungarica XI (1983) 31; 6—7. kép.

84 Jakosicsról és gyűjteményéről, annak római és középkori kőfaragványokat megőrzítő rajzairól részletesebben: *Lővei* 1990. i. m. 8—11.

85 *Collectae* a P. Joseph Jakosics, 37. kötet: Antiquitates. Magyar Ferences Levéltár és Könyvtár (régijelzet J.2.16.). 1, 3, 5, 11, 25, 27, 29, 41, 43, 45, 47, 49, 53, 59, 63. oldal.

86 A darabok azonosításáról: *Lővei Pál—Engel Pál*: Székesfehérvári kőfaragványok Györgyi Bodó Miklós prépost címerével. Művészettörténeti Értesítő XXXII (1983) 1—7; 1, 3—5. kép.

87 *Jankovich Miklós*: A budai Várban talált régi gazdag sírboltról ... Tudományos Gyűjtemény. Pest 1827. II. 46.

88 A korábban ismert faragványok között őriz a székesfehérvári kőtár egy országcímert-töredéket, egy Gut-Keled címert és Beatrix királyné címerkövét (*Dercsényi* 1943. i. m. 122, 126 — 77, 78, 110. sz.), az utóbbi kettőt ugyanúgy egy négyzetes lap átlójában helyezték el, mint a Jakosics-gyűjtemény egyesített Mátyás—Beatrix címerét. A prépostság címerdiszes ablakaihoz: *Marosi Ernő*: Mátyás király székesfehérvári sírkápolnája. Székesfehérvár évszázadai 2. Székesfehérvár 1972. 169—182, különösen 173; 4. ábra.

89 *Köblös József*: A budai, fehérvári, győri és pozsonyi káptalan archontológiája 1458—1526. Magyar Országos Levéltár, Budapest 1987. 85, 222.

90 *Köblös* i. m. 77, 222.

91 *Détshy Mihály*: Munkások és mesterek az egri vár építkezésén 1493 és 1596 között. Második közlemény. Az Egri Múzeum Évkönyve II (1964) 160; *Détshy Mihály*: Az egri várszékesegyház építéstörténetének okleveles adatai. Művészettörténeti Értesítő XIII (1964) 2, 8, 13 (61, 62, 63, 64. jegyzet).

92 Bécs, HHStA, Allgemeine Urkundenreihe, 1492. III. 7., a magyar rendek oklevele.

Az illusztrációk eredete (külön köszönettel tartozom Deklava Lillának, Makky Györgynek és Szakál Ernőnek, segítségükért):

MTA Művészettörténeti Kutatócsoport (Makky György):

1, 2, 3, 6, 10. kép

Országos Műemléki Felügyelőség Fotótára: 5, 23. kép

Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Osztály: 7, 16. kép

Lővei Pál: 8, 11, 18, 19, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32. kép

Deklava Lilla: 9. kép

Szakál Ernő: 20, 21, 24, 25. kép

Rajzok: Lővei Pál: 4, 12, 15, 17, 21, 22. kép

BTM, Középkori Osztály Rajztára, *Ltsz.* 8325 nyomán: 13. kép

Turul, 1902 nyomán: 14. kép

EINIGE OBJEKTE MIT WAPPEN AUS DEN 14—15. JAHRHUNDERTEN

Die Abhandlung kommt durch die Analyse der Wapen an einigen Denkmälern — an einem Kelch, einer Steinmetzarbeit, Grabsteinen, einem Detail eines Gebäudes — zur Bestimmung der auftraggebenden Familien, Personen.

1. Das Wapen des reich verzierten Kelches, das im Jahre 1815 von der Pfarre in Torna (Turna nad Bodvou, heute in der Tschechoslowakei) zum Ungarischen Nationalmuseum gelangte, zeigt das Brustbild einer gekrönten Frau. Vom Wapen konnte der Verfasser mit Hilfe eines Siegels zeigen, dass sein Führer der das Gut von Torna zwischen 1409—1432/34 besitzende Banus von Slawonien, Pál Besenyő von Özdöge war. So wurde das Kelch zwischen 1409 und 1435 — das Todesjahr des Sohnes von Pál Besenyő — gefertigt und der Pfarre geschenkt. Früher hat man angenommen, dass das Kelch irgendwie mit Königin Borbála in Zusammenhang stehe, aber das ist nicht beweisbar (Abb. 1—5.).

2. Im zwischen 1432—1507 benutzten Gerichtsproto-

koll der Stadt Selmečbánya (Schemnitz, Banská Štiavnica, heute in der Tschechoslowakei), das im Ungarischen Nationalmuseum aufbewahrt ist, ist ein Wapen mit der Aufschrift *Jacob Dobrynger* zu sehen. Der Besitzer des Wapens war eine Zeitlang der Richter der Stadt. Der Wapenschild ist mit dem, auf dem Grabstein von Miklós Dobringer (†1462) befindlichen Wapen identisch. Der Grabstein stammt aus der Liebfrauenkirche in Buda. Der Ortsname *Dobring* bzw. Leute aus Dobring kamen im Gerichtsprotokoll von Selmečbánya mehrmals vor; es ist wahrscheinlich, daß der Name mit der mittelalterlichen deutschen Bezeichnung der in der Nähe von Selmečbánya liegenden Siedlung, Dobronya (Dobrá Niva) in Beziehung steht. Das zerschnittene Rad im unteren Feld ihres Wapens kann gleichzeitig auf die Familienbeziehungen der Dobringer zu Kormöcbánya (Kremnitz, Kremnica) hinweisen (Abb. 6—7.).

3. Das Wapen eines Schlußsteins im Historischen Museum von Budapest konnte man mit dem Wapen der

Familie Újlaki identifizieren. Es wurde mit einem anderen, den Hl. Eremiten Paulus zeigenden Schlußstein sekundär eingebaut entdeckt, nach Vermutungen stammen sie aus der Klosteranlage der Pauliner in Budaszentlőrinc. Aufgrund des Újlaki-Wappens ist es aber denkbar, dass die Steinmetzarbeiten ursprönglich in irgendeinem Gebäude des Budaer Burgviertels eingebaut waren. Auf der Südseite der heutigen Táncsics Mihály Gasse standen mehrere Gebäuden, die im Mittelalter im Besitz der Pauliner waren; eine davon wurde von der Familie des auch den Kloster in Csátka gründenden Palatins Miklós Kont (er war der Urahn der Familie Újlaki) den Mönchen geschenkt (Abb. 8—13.).

4. Ein Bruchstück eines um 1400 verfertigten Grabsteines wurde im Jahre 1981 in dieser Zeitschrift veröffentlicht; darauf ist der Familienname Kuster zu lesen, und das Zimier mit drei aus einer Krone herauswachsenden Drachenhälsen zu sehen. Im um 1370 verfertigten Teil des Wappenbuches des Herolds Gelre kommt eine Analogie des Zimiers mit dem ganzen Wappen unter den Wappen der Anhänger des Königs Ludwig vor. Es hat die Aufschrift *her coester*. Auf dieser Seite der Wappensammlung sind Wappen polnischer Familien dargestellt, darum müßte der Eigentümer des Grabsteines von dort stammen. Die nach unserer früheren Vermutung zu diesem Grabstein zugeknüpfte Familie Kuster von Szenternye verwendete ein anderes Wappen (Abb. 14—15.).

5. Ein Bruchstück eines aus Budaer Süßwasserkalkstein gemeißelten Grabsteines im Ungarischen Nationalmuseum stammt aus der Liebfrauenkirche in Buda, die im Mittelalter die Pfarrkirche der Budaer deutschen Bürger war. Der verstorbene war nach dem Namen — Lyphardus Paulser — der Umschrift und nach dem auf dem Grabstein sichtbaren Wappen und Familienzeichen ein Mitglied der Regensburger Patrizierfamilie Paulser. Das ist ein neuer Beitrag zu den mittelalterlichen Handelsbeziehungen zwischen Buda und Regensburg. Das Budaer Haus der Familie Paulser kommt in den Urkunden zwischen 1388—1392 vor (Abb. 16.).

6. Von Bruchstücken im Ungarischen Nationalmuseum und im Historischen Museum von Budapest konnte man ein aus roter Marmor verfertigten Grabstein zusammenfügen. Der Grabstein stammt wieder aus der Liebfrauenkirche. In der Umschrift war der Name *Junkher* zu lesen. Der reich verzierte, spätgotische Grabstein stellt Denkmal dem Budaer Bürger und Dreißigstzöllner Péter Junckher um 1500 dar. Eine Analogie des Wappens auf dem Grabstein befindet sich im Torgang seines Hauses im Wien (I. Lugeck 7.), mit dem Jahreszahl 1497 (Abb. 17—19.).

7. Die gotische Erker der Burg in Siklós wurde aus den im Jahre 1971 gefundenen Bruchstücken und Abdrücken rekonstruiert. Auf der unteren Konsole gehörte das erste Wappen der Familie Garai, die die Burg besaß, das zweite konnte man mit Hilfe seines Siegels mit dem Wappen von László Monostori, eines Garai-Familiaris identifizieren. Dieser repräsentative Teil des Gebäudes wurde in den 1450-er Jahren, in der Zeit von László Garai erbaut. Über einem Fenster ist das Flammenkreuz des Drachenordens des Königs Zsigmond ausgeißelt, die anderen, fehlenden Verzierungen der Stürze könnten auch heraldische Motive sein (Abb. 20—25.).

8. Der Schild einer Steinplatte im Ungarischen Nationalmuseum konnte man aufgrund einiger vom Ende des 18. Jahrhunderts stammenden Zeichnungen, die die römischen und mittelalterlichen Steindenkmäler von Székesfehérvár zeigen (Sammlung Jakosics, Ungarisches Franziskanerarchiv), mit dem Nagylucsei-Wappen identifizieren. Orbán Nagylucsei, der spätere Bischof von Győr und dann von Eger, war der Probst des Hl. Nikolaus Kollegiatkapitels in Székesfehérvár zwischen 1474—1480, ihm folgte sein Neffe, István Fodor, der spätere Bischof von Szerém, zwischen 1483—1489. Dementsprechend wurde das Wappen zwischen 1474—1489 verfertigt. Weitere Blätter der Sammlung Jakosics zeigen das Wappen des Fehérvärer Probstes Miklós Györgyi Bodó, das vereinigte Wappen des Königs Matthias und der Königin Beatrix, und die Zeichnung eines gotischen Strebepfeilers (Abb. 26—32.).

KÍSÉRLET NÉHÁNY MAGYARORSZÁGI ÖTVÖSJEGY FELOLDÁSÁRA II.

Korábbi közleményem[1] folytatásaként újabb kísérletet teszek eddig még közöletlen vagy közölt, de fel nem oldott magyarországi ötvösjegyek feloldására. A közölt jegyek esetében továbbra is Kőszeghy Elemér jegykönyvére[2] hivatkozom a jegy ottani folyószámával.

Temesvár

Először közleményemben már jeleztem, hogy az eddigi adatközlések[3] alapján összeállítható és 14 nevet tartalmazó temesvári mesternévsorból mindössze 1 található meg Kőszeghynél, de ő közül ezen kívül még két nevet és 8 feloldatlan mesterjegyet is. A két név sem más, mint teljes névvel kiírt mesterjegy, minden személyes adat nélkül. Nincs tudomásom arról, hogy folytak volna vagy folynának levéltári kutatások Temesvár ötvösségének feltárására, illetve hogy jelent volna-e meg olyan közlemény, mely segítséget adhat a temesvári ötvösség megismeréséhez.

Temesvárra a török kiűzése után az ország nyugati vidékeiről és Ausztriából települnek ötvösök, de céhet csak 1815-ben alapítanak a sárga- és vörösréz művesekkel, valamint a bádgosokkal közösen[4]. Az 1828. évből Kapossy már 10 ötvöst ismer.[5] Az ezután működő ötvösökről azonban már semmit sem tudnánk, ha a korabeli temesvári újságok nem őriztek volna meg néhány nevet és adatot, mellyel eddigi ismereteink jelentősen kibővíthetők. Sajnos, ez a forrásbázis, jellegénél fogva nem tesz lehetővé teljesre törekvő tárgyalást. Így az összeírásokban szereplő 11 ötvös egyelőre meghatározatlan marad.[6]

Egy AS jegyű (K:2109) mestertől a szakirodalom olajtartó szelencéket és egy keresztelő kagylót (Temesvár, Belvárosi plébániatemplom), valamint egy szenteltvíztartó üstöt (Uo. Székesegyház) ismer[7]. Mindhárom tárgyon 1838-as próbajegy van (K: 2097). Ugyanezzel a mesterjeggyel és próbajeggyel egy „Emlék” feliratú evőkanál és egy CO monogramos cukorszórási kanál a közelmúlt árverésin bukkant fel.[8] A Temeswarer Wochenblatt munkatársa 1841-ben meglátogatta Anton Sauerwein helybeli ékszerész üzletét a Präsidentengassében, a Vidach-féle házban.[9] A mester itt a legpompásabb és a legizlésebb módon készített bécsi áruból tart raktárkészletet, de a cikkíró fontosnak tartja megemlíteni, hogy Sauerwein az arany-, ezüst- és ékszerkészítményeken mindenféle javítási munkát elvégez és ez már hosszabb idő óta ügyes mester híret szerzte meg részére. Minden valószínűség szerint a fenti tárgyakat ehhez a mesterhez kapcsolhatjuk. Üzlete még 1851-ben is változatlan helyen állott és valószínűleg raktárkészlete sem változott.[10]

Sauerwein Antal származásáról, családjáról szinte semmit sem tudunk. A néhány itt következő adat lehet, hogy kapcsolatba hozható a temesvári mesterrel, de lehet, hogy csak névrokonságról van szó. Ismerve azonban, hogy a

mesterség gyakran öröklődik a családban, talán nem érdektelen adataink ismertetése. Egy Sauerwein János Ferenc Millischdorfból, mely valószínűleg a Pozsony vármegyei Tejfaluvál (Milchdorf) azonos, 1786. január 5-én inasnak szegődik a bécsi ötvöscéhbe.[11] 1847. június 21-én Győrött a 39 éves Sauerwein Viktor eljegyzi Hügel Magdolnát, Hügel János egykori sárvári kereskedő leányát és az egy évvel előbb elhalt Eszterházy grófné örökösét.[12] Ez az Eszterházy grófné született Hügel Erzsébet testvére Hügel Ferenc győri kereskedőnek, aki Franciscus Schneid bíró leányát, Klárát vette feleségül és legidősebbik fiuk, az 1805. március 2-án született Joannes Hügel 1830-ban ötvösmester lett Győrben.[13] Az említett Hügel János sárvári kereskedő valószínűleg Erzsébet és Ferenc testvére, kinek 1810-ben született Anna leánya is Győrbe ment férjhez.[14] Hügel Magdolna esküvőjekor már más élő Hügelről ebből a családból Győrben nem tudok. Szauerwein Viktor a győri nyomdában betűszedő, majd igazgató és a nyomda tulajdonosa. Győrben más Szauerweinek is kimutathatók anélkül, hogy ötvösökkel kapcsolatba hozhatóknak lennének.[15]

Kőszeghy egy „Kreizer” mesterjegyű (K:2107) mestertől az 1820–1830 körüli évektől 1839-ig többféle tárgyat ismer: evőeszközöket és szelencét magántulajdonból, egy örökmécseszt a máriaradnai kegytemplomból és feltételesen ugyanennek a mesternek tulajdonítja egy magántulajdonban lévő kegykép koronán található MK (K:2106) mesterjegyet is.[16] A Temeswarer Wochenblatt 1841-es évfolyamában Kreutzer nevű helybeli aranyműves két kislányának haláláról értesít. Johanna négyéves, Aloisia négy hónapos korában halt meg.[17] A következő adatunk 1848-ból származik, amikor M. Kreuzer (sajnos a keresztnév nincs kiírva) az újság hasábjain mond nyilvános köszönetet szolgálója nevében a városi seborvosnak és segítőknek a sikeresen végrehajtott operációért.[18] Még ugyanebben az évben újabb gyász a családban: négy hónapos Betti lánya halt meg.[19] Ezek az adatok egyrészt megerősítik a K:2106, 2107 jegyek összetartozását, másrészt a mester működési idejét a szabadságharcig valószínűsítik.

Az újságok halálozási rovatából további két ötvösről kaphatunk adatokat. Tauber aranyműves három és fél éves lánya, Eleonora 1841. október 14-én, mindössze 28 napos Bertha lánya pedig 1848. szeptember 15-én[20], Abromovics ezüstműves két éves Katalin lánya pedig 1848. november 21-én halt meg.[21] Kettejükéről további adattal nem rendelkezem.

A Banater Telegraph 1851. december 31-i számában összeállítást közöl a temesvári kereskedőkről és iparosokról, és természetesen felsorolja a városban működő arany- és ezüstműveseket is (bár természetesen egyáltalán nem biztos, hogy mindenkit). Ebben az összeállításban szerepel a már előbb említett A. Sauerwein a Präsidentengasséból, továbbá a Kele-féle házban működő F. Debeutz, a szemi-

náriumépületben található F. Stiller, a Wienergasse 96. sz. alatti Lippmann Tull és a Beichel-féle házból F. Keller. Sajnos a felsorolásban a keresztnevek rövidítve szerepelnek.

Franz Debeutz neve egy fél évvel előbb már felbukkan az újságban[22], mikor is a város közönségével tudatja, hogy nagyszerű raktárával éppen megérkezett Bécsből és präsidentengassei üzletében a „Szaturnuszhoz” cégér alatt rendelkezésükre áll. (Vajon ez azonos a Kele-féle házzal?) A szövegezésből nem világos, hogy most költözött-e a városba vagy csak egy üzleti útról tért-e meg. Az utóbbit támasztja alá, hogy Kőszeghy K:2110 mesterjegy alatt, mely jegy minden valószínűség szerint Franz Debeutz jegye, 1838-ból említ magántulajdonból kanalakat.[23] Ezt a hirdetést érdemes részletesebben bemutatni, mert jól tükrözi, hogy miből állt a múlt század közepén egy temesvári aranyműves árukinálata. A mester a legújabb divat szerinti nyakláncokat, karkötőket, fülbevalókat és gyűrűket kínál 3-as próbájú aranyból, továbbá férfi gyémánt ingtüket, férfi-, női- és pecsétygyűrűket, férfi és női óraláncokat ugyancsak 3-as aranyból. Az ezüst választékhoz sokkarú, asztali és kézi gyertyatartók, számovárok, cukordobozok és -urnák, szelencék, toalette-tükrök, kenyérkosarak, ecet- és olajtartók, étkészletek egytől 12 személyesig stb. tartoztak. Az áru készpénzfizetéssel vagy cserével vehető meg. Vállalja továbbá ilyen munkák elkészítését is a leggyorsabban és legolcsóbban. Franz Debeutz nevével még 1854-ben is találkozunk, amikor 100 forintot jegyez egy kölcsönkibocsátás alkalmából.[24]

Az 1851-es névsorban szereplő Lippmann Tull az az évi karácsonyi vásár előtt tesz közzé egy hirdetést[25], magát arany- és ezüstművesnek és ékszerésznek nevezve válogatott raktárát ajánlja a temesváriaknak. Ez az üzlet már korántsem olyan választékos, mint Debeutzé. A mester aranyozást is vállal galvanikus eljárással, régi briliáns ékszereket, aranyat és ezüstöt vált be előnyös feltételekkel és javított vállalat a legolcsóbb áron. Nem most költözött Temesvárra, mert jelzi, hogy üzlete, mely a Wienergasséban a sündisznóhoz címzett házban van, korábban a Händel-féle házban volt. Üzlete nem mehetett túl jól, mert hitelezői 1854-ben csődeljárást indítottak ellene, mely az erőd 169. sz. alatti lakásán található árukészletének és minden ingóságának elárverezését végződtet.[26] Ezután nincs róla további adatunk.

A Banater Telegraph 1851. év végi névsorában szerepel még F. Stiller és F. Keller is. A Kőszeghy K:2111 alatt szereplő magántulajdonban lévő kanalakon[27] található FS mesterjegy minden bizonnyal F. Stiller mesterjegye, de semmiféle további adattal egyelőre nem rendelkezem. Érdekesebb lehet F. Keller, bár a néven kívül róla sem tudok semmit. Kőszeghy Franciscus Klamernek tulajdonít két FK jegyet (K:2104, 2105). Az első jegyet egy az aradi zálogházban volt, 1810 körül készült evőkanálón találta, a másikat a máriaradnai kegytemplom 1820–30 közé tehető örökmécsén és az 1820-as évek és 1837 között készült magántulajdonban lévő evőeszközökön.[28] Műkereskedelemben volt egy 1820 körül készült sarkantyúpárja[29] és egy 1835-ben készült sarkantyúpárja[30], melyről nem tudni, melyik melyik mesterjeggyel volt jelölve. Klamerről az utolsó írásos adat úgy látszik, hogy az 1828-as összeírásból származik[31], és ezért kérdéses lehet, hogy a második jegy nem F. Keller jegye-e. Ezt már csak a további kutatás döntheti el kettejük életrajzi adatainak részletesebb feltárásával.

Korábbi közleményemben[32] Schubert Simonnak tulajdonítottam egy SS mesterjegyet. Újabban a műkereskedelemben bukkant fel egy sőtartója lant alakú szárral, mely a 19. sz. első negyedére keltezhető[33] és egy árverésen egy levesmerő kanala 1837-ből.[34] Ez ellentmondani látszik a jegy eddigi feloldásával, mivel Schubert Simon 1831-ben meghalt. Szokás szerint azonban özvegye tovább vezethette a műhelyt a mesterjegy megtartása mellett. Ezért amíg újabb feloldási lehetőség nem merül fel, véleményem szerint az eddigi fenttartható.

Továbbra is feloldatlan marad a K:2112 sz. jegy, azonban a mester munkássága újabb tárggyal bővült. Árverésen talált új gazdára négy teáskanala 1857-ből.[35] Új a próba-jegy és új a mesterjegy is. A BS betűket egyszerűen mindenféle keretezés nélkül ütötte egymás mellé a mester. Mivel kézbe venni nem volt alkalmam, nem rajzoltam le a jegyváltozatokat.

A teljesség kedvéért még két mesterjegyre szeretném felhívni a figyelmet. Az első egy egykor a Magyar Nemzeti Múzeumban lévő pipa kupakján található.[36] A 19. sz. közepére keltezett pipán a próbajegy „kaputorony . . . tetején kereszttel, két oldalt rátűzve két-két szál virág, alatta a finomságjelző 13. (Kalocsá?)” A mesterjegy pedig keret nélkül beütött AZ. Kőszeghy ezt a tárgyat ismerhette, de jegykönyvébe nem vette fel, pedig a leírás Temesvárgyanús. A másik mesterjegy: BB egy domborított díszű cukortartó dobozon volt egy 1936-os árverésen[37], melynek elmosódott próbajegyéről csak feltételezik a temesvári eredetet 1780 körüli időből.

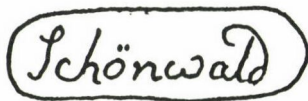
Helytelen képet kapnánk a temesvári viszonyokról, ha azt feltételeznénk, hogy ennek a gazdag városnak és környékének luxusigényeit az itt élő-dolgozó ötvösök ki tudták elégíteni. A nagy vásárok idején Bécsből és Pestről utaztak le kereskedők, magukkal hozva bécsi arany- és ezüstkészítményekből álló raktárukat. Hirdetéseik alapján a fent Franz Debeutzcal kapcsolatban részletezett árukészletet kell elképzelnünk, különféle órákkal kiegészítve, melynek árusítására üzlethelyiséget béreltek, általában mindig ugyanott.[38] A vásárok idejére leutaztak Bécsből és Pestről olyanok is, akik nem hirdették árukészletüket az újságokban, de úgy látszik, érdemesnek tartották az üzleti kapcsolatok személyes ápolását.[39] Megjelentek ezeken a vásárokon a közelebbi és távolabbi környék ékszerkereskedői-aranyművesei, hogy árukészletüket kiegészítsék. A temesvári vásárok hatóköre a Szeged—Arad—Káransebes ívvel rajzolható meg.[40] Megjelenik egy bukaresti ékszerész is, de ő valószínűleg csak átutazó Pest vagy Bécs felé.[41]

Végezetül a temesvári ötvösmesterek után néhány itt dolgozó legénnyel is közlök adatokat. Sajnos róluk elsősorban az újságok halálozási rovatából szerzünk tudomást. Csak az 1848-as évben a 27 éves brünni Moriz Dorrek ezüstműves, a 20 éves Perles-i (Perlasz?, Torontál vármegye) Simeon Petrovics ötvös, a 28 éves nagyváradai Stephan Lueslay ezüstműves és a 33 éves Friedrich Swoboda bécsi ötvöslegény halt meg Temesvárott.[42]

A fenti adatokkal, bár ismereteink jelentősen bővültek a temesvári ötvösségről, a kutatás még nem tekinthető lezártnak. Minden újabb előkerülő tárgy finomíthatja az eddigi képet és újabb kutatás kiindulópontja lehet.

A továbbiakban nem egy-egy város ötvösségéről kívánok a fentiekhez hasonlóan átfogó képet adni, hanem magángyűjteményekben található tárgyakról gyűjtött új próba- és mesterjegyeket kívánok bemutatni, illetve feloldani.

Árverésről került magántulajdonba Schönwald Noë 6 kávéskanála.[43] A beütött próbajegy hasonló jellegű, mint a K:12, így ez is a század közepére tehető. A mesterjegy Schönwald Noë K:18 sz. jegyének írott változata. (1. és 2. ábra). Schönwald Noë (1814—1891) 1840 körül lett mester. Munkásságából csak egy pipaveret (egykor Arad, 1848



1—2. ábra

—49-es emlékmúzeum), egy sima felületű csengettyű (budapesti magántulajdon)[44] és egy athoszi faragást magában foglaló talpas kereszt (Hódmezővásárhely, görög-keleti templom)[45] ismert. (Az utóbbi próbajegyje sajnos nem került közlésre.)

Nagyvárad

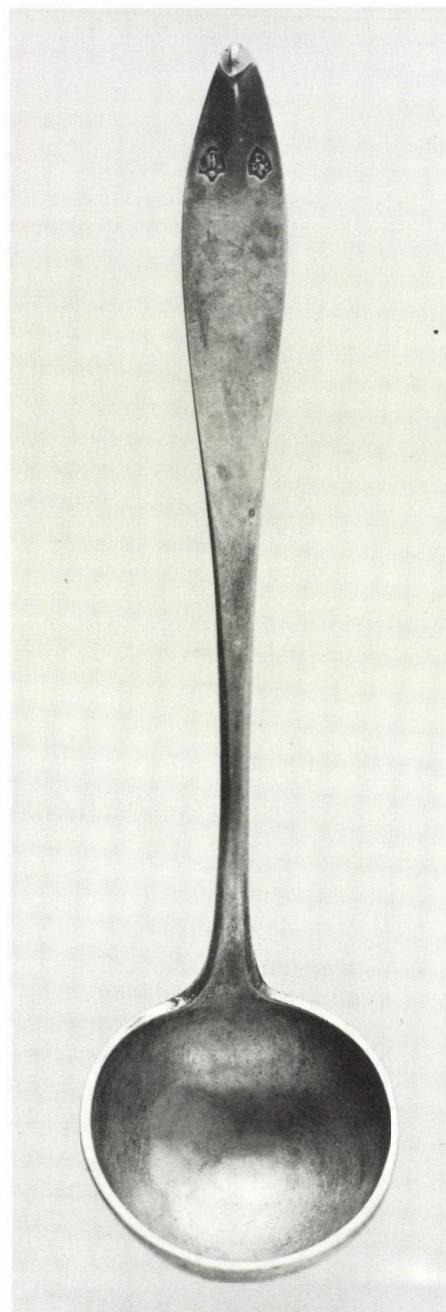
Műkereskedelemből került magántulajdonba egy tejmerő kanál és 12 kávéskanál.[46] A 12 kávéskanálon új próbajegy (3. ábra) és a K:1560 jegy látható. A kanalakon a jegy hol a Kőszeghynél közölt állásban, hol éppen fordítva van beütve. Kőszeghy kérdőjellel LS feloldást ad és az 1828—29-ben említett (én sehol sem találtam!) Schvamberk Károly utódjának tartja.[47] Én a fordított állásból kiindulva IS vagy JS feloldást javaslok. Ezzel Stanczel József és Simon Izsák jöhet feloldásként szóba. Mindketten az 1828-as összeírásban szerepelnek Nagyváradon, ill. Várad-Váralján.[48] Kőszeghy ezzel a jeggyel egy kávéskanalat közöl a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményéből, míg a valódi LS jeggyel (K:1561, beütött betűk keret nélkül) egy kenyérosztó tányért 1848-ból származó felirattal a nagyvárad református egyház tulajdonából.[49] LS mesterjeggyel „vö.: Kőszeghy, 1560. 1561. sz” (melyik? vagy mindkettő?) egy kehely található a Pest megyei Kemence rk. templomában hozzávaló sima patenával.[50] A K:1560 jeggyel árverésen fordult elő egy cukorszóró.[51]

A tejmerőn található mesterjegy (5. ábra) lehetne Kolosvári Sándor új jegye. A próbajegy is új (4. ábra), mely



3—5. ábra

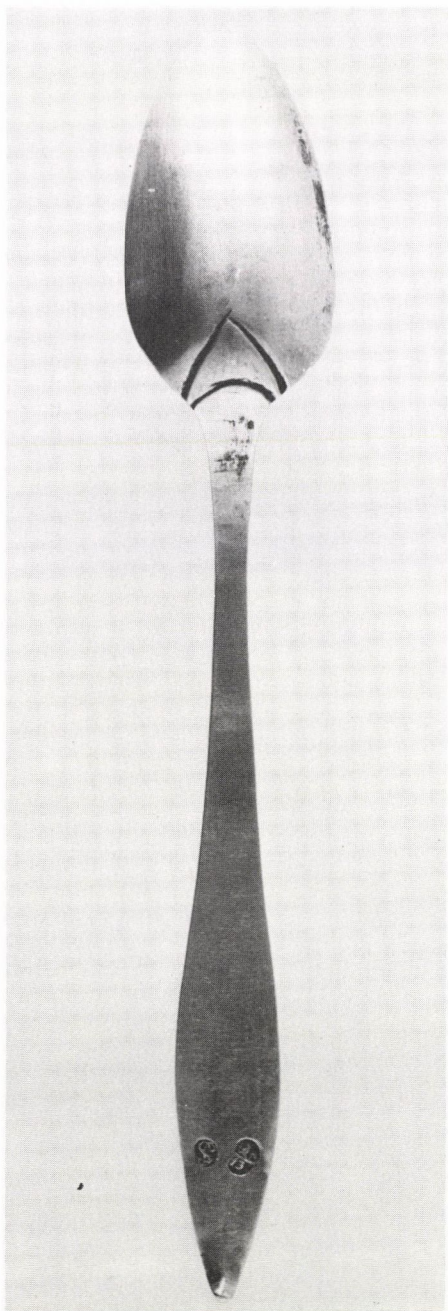
Kolosvári működési adataiból következően 1856 utánra lenne keltezhető. Kolosvári Sándor 1822-ben született Kolozsvárt és ott lett mester 1847-ben. 1856-ban költözött Nagyváradra, ahol Mészáros Lajos ötvösmester lányát vette feleségül és 1865-ben átvette apósa műhelyét.[52] Több műve ismert kolozsvári próbával és egyik ottani mesterje-



1. Tejmerő kanál. KS mester, Nagyvárad, 19. század első fele

gyét nagyvárad próbával is használta, igaz, hogy a céhbe álláskor készített remekén. A nagyvárad K:1563 jeggyel egy 16. századi modorú díszkanala ismert.[53]

Mind a kanalak, mind a tejmerő régies formájú. Mindkettő nyele csúcsban és felfelé hajló cseppben végződik. A kanalak nyele hátul felfut a meritőre. Ezek a konzervatív vonások mindenesetre megkérdőjelezzik a század közepe utánra keltezés lehetőségét, sőt inkább a század első negyedére utalnak. Ebben az esetben a jegy az eddig Kőszeghy által csak említett Schvamberk Károlyé lehetne. Ez a feloldás nincs ellentétben a próbajeggyel sem. Sajnos, a kérdést egyelőre nyitva kell hagyni, mivel elképzelhető egy olyan



2. Kávéskanál. IS mester, Nagyvárád, 19. század első fele

megoldás is, hogy egy korábbi készlethez, annak stílusához igazodva, kiegészítésül készült a tejmerő és ez megmagyarázhatja a konzervatív formát. A problémát csak újabb tárgyak felbukkanása oldhatja meg.

Eperjes

Eperjes ötvösei közül néhány új mesterjegyváltozat kapcsán a Kehler (Keler) családról foglalom össze az eddigi ismereteket. Elias Kehler Lőcsén tanult Jacobus Kalix mesternél 1800—1807 között.[54] Remek-feladatát az

eperjesi céhtől 1813. február 16-án kapta meg és azt június 26-án mutatta be a céhnek. Ugyanebben az évben lett mester. Inasai közül ismerjük az iglói M. Reitert (1814), a lőcsei K. Kehlert (1822), ki talán rokona is volt és az ugyancsak lőcsei P. Nowakot (1822), aki Lőcsén lett mester, valamint a helybeli M. G. Köhlert (1822), ki valószínűleg a fia volt.[55] Gottfried Kehler (azonos az előbbi M. G. Köhlerrel?) 1822-es felszabadulása és a kötelező vándorlás után 1834. október 6-án kapta fel remekét és november 6-án már mester lett. Inasai közül megemlítendő S. Wietrois (1836), A. Stock (1839), F. Krupetzel (1843), V. Szeimon (1846), A. Pankuh (1850).[56]

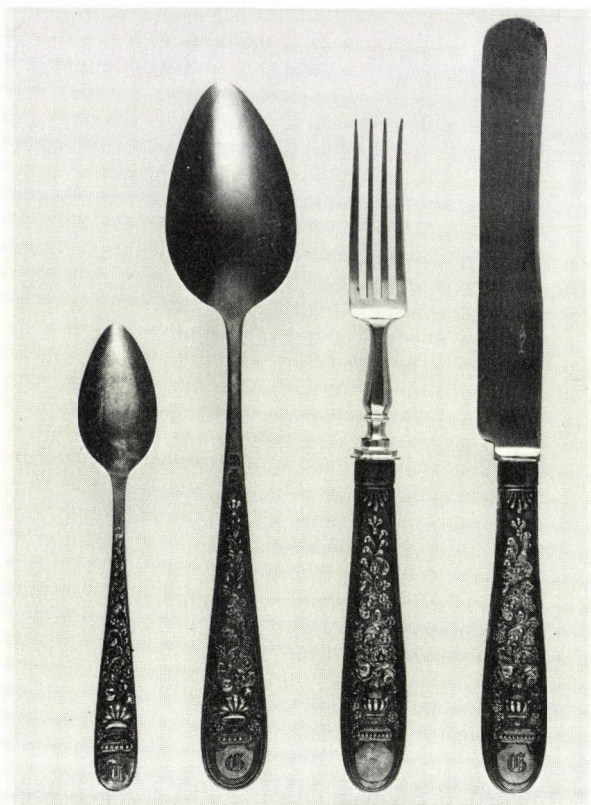
Elias Kehlernek eddig négy jegye ismert. A K:646 jeggyel fogadalmi szív és egy persely volt az eperjesi plébániatemplomban, kehely az alsókubini és misekannák a kapi plébániatemplomban és egy fogadalmi kép a bártfai múzeumban. A K:647 jegyet magántulajdonban lévő sótartók és evőeszközök viselték, míg a K:648 jegyet az eperjesi plébániatemplomban lévő fogadalmi tárgy és egy tejmerő kanál a Magyar Nemzeti Múzeumban.[57] A negyedik jegyet Toranová közli a pozsonyi Szlovák Nemzeti Múzeum cukorfogójáról egy 1821-es próbajeggyel és a K:632 kiegészítő jeggyel együtt.[58] Egy árverésen két érmes kanala volt V. Ferdinánd kori 20 karjácárosokból, de sajnos a jegy pontos megjelölése nélkül.[59]

Gottfried Kehlernek eddig három jegye ismert: egy magántulajdonban lévő étkészletről a K:654 jegy, egy ugyancsak magántulajdonban lévő tálcáról a K:655 jegy[60] és új jegyet közöl Toranová a Szlovák Nemzeti Múzeum egy cukorfogójáról.[61] Ezen a 13-as finomságot jelölő próbajegyek egy új változata található meg. Nem sokat lehet kezdeni, hacsak újra elő nem kerül, egy 1947-es árverésen előfordult tejszínes kannájával, melyet a katalógus 1810 körülre határoz meg, nyilván tévesen.[62] Sokkal érdekesebb egy ugyancsak 1947-es árverésen feltűnt torta-lapátja.[63] A katalógus szerint ez egy áttört oroszlánal ékes fanyelű lapát 1846-ból. Egy ugyanilyen (vagy azonos?) lapát került eladásra 1989-ben.[64] A lapáton virágos-indás áttört díszben naiv bájú, jobbra lépő oroszlán. A katalógussal ellentétben azonban ez nem süteményeslapát, hanem hallapát. A lapáton található Gottfried Keler most közlésre kerülő új jegye (6. ábra) a K:620 próbajeggyel. Mivel ez a próbajegy ismereteim szerint eddig csak egyszer fordult elő, mégpedig éppen Elias Kehler két tárgyán (a K:648 mesterjeggyel), ez szinte „családi” próbajegynek tekinthető. Megtalálható ugyanis egy másik újonnan előkerült



6—10. ábra

munkán is. Műkereskedelemből került magántulajdonba[65] egy egyszemélyes étkészlet: kés—villa—kanál—kávéskanál, azonos vésett monogrammal. A két kanál elülső oldalán a nyél sima, hátulsó oldalukon indás-virágos azonos felépítésű, domború, öntött dísz. A kávéskanál nyele sokkal durvább kidolgozású, mint az evőkanálé és úgy



3. Kés, villa, kanál, kiskanál. Gottfried és Elias Kehler, Eperjes, 19. század első fele

látszik, mintha utólag illesztették volna a merítőhöz. Az evőkanálon Gottfried Kehler most közölt mesterjegye a K:620 próbajeggyel, a kávéskanálon, illetve annak a merítővel egybefüggő korábbi részén EK mesterjegy (7. ábra) és egy 13 finomsági jegy (8. ábra). A mesterjegy valószínűleg Elias Kehler új jegye. A kés és villa nyelének mindkét oldalán azonos, de a kanalakétől egészében eltérő, de egyes részleteiben megegyező domború indás-virágos dísz. Mindkettőn Gottfried Kehler most közölt mesterjegye található és egy új 13-as jegy (9. ábra), mely emlékeztet ugyan a K:628 jegyre, de azzal nem teljesen azonos. A kés acél pengéjén hal alakú pengejegy látható (10. ábra).

Toranová a Szlovák Nemzeti Múzeum gyűjteményéből ismertet egy FRAY (K:1100, Körmöcbánya?) mesterjegyű kanalat[66], melynek nyele szinte teljesen megegyezik ennek a készletnek a nyeleivel. Az egyezés olyan mértékű, hogy azonos minta, illetve verőszerszám használatának feltételezését igényli.

A Kehlerekkal és Eperjessel kapcsolatban egy megoldatlan problémát szeretnék még itt jelezni. Mind a 17., mind a 18. században szerepeltek Kehler, Köhler nevű ötvösök az eperjesi céhben, azonban valószínűleg nincsenek rokonságban a lőcsei eredetű 19. századi Kehlerekkel. 1846-ban azonban az iparmű-kiállítási mozgalom során Eperjesen is rendeztek iparmű-kiállítást. Ezen négy ötvös állított ki: Prunyi Lajos, Janovitz Leo, Veszelyi József és Keler Mátyás „arany- és ezüstművesek szép tehetségét tanúsított dolgozatokat mutattak be”.[67] Prunyi és Janovitz eperjesi ötvösök[68], de Eperjesen csak Wesely István

ismert[69] József nem és Keler Mátyás sem, hacsak nem ő azonos M. G. Köhlerrel. Wesely István Bártfán született, talán ott kereshető Veszelyi József és Keler Mátyás?

Selmechánya

A következő bemutatandó ötvös a selmechányai Nicolaus Wiener. A soproni származású mester 1820-tól mutatható ki és 1828-ban másodmagával szerepel az összeírásban.[70] Valószínűleg ebben az évben halt meg, mert az 1826-tól nála inaskodó Jacobus Trauer még ebben az évben (1828. augusztus 20.) átszegődött a besztercebányai Libay Sámuelhez és ekkor egy selmechányai városi tanácsos állított ki részére bizonyítványt arról, hogy már két évet tanulásban töltött.[71] Wienernek Kőszeghy csak egy jegyét ismerte (K:1968), mégpedig a Besztercebányai Múzeum egyik keresztelőérméről és a selmechányai rk. plébániatemplom 17. századi úrmutatóján végzett javításról.[72] Ugyanez a templom őrzi a mester ereklyetartó keresztjét, melyet Eva Toranová publikált.[73] Ebben új mesterjegyet talált: ovális bélyegben nyomtatott NW betűket. Ehhez kapcsolódva mutatok be egy sótartót magángyűjteményből.[74] A levélkötégből induló, három erősen hajlított, egy-egy golyón nyugvó láb tartja a kerek, erősen kihajló peremű, belül aranyozott testet. A sótartó testén és az egyik lábán a K:1944 próbajegy, melyet Kőszeghy nyilván a fenti keresztelőérem alapján 1830-ra datál (kérdés, hogy lehet



4. Hallapát részlete. Gottfried Kehler, Eperjes, 19. század második negyede



5. Sótartó. Nicolaus Wiener, Selmezbánya, 19. század második negyede

ezt az évszámot Wiener életrajzi adataival egyeztetni) és a 11. ábrán látható mesterjegy található. Ez hasonlít a Toranová által a keresztről publikált jegyhez, de el is tér attól.



11. ábra

Wiener további két munkájáról rendelkezünk még adatokkal. 1927-ben két empire stílusú gyertyatartóját állították ki[75] és árverésen szerepelt 1968-ban egy fedeles, talpas urnája.[76]

Igló

Kísérletképpen az iglói Albert Knisner műveként határozom meg azt a magángyűjteményben lévő, NF monogramos hat kávéskanalat[77], melyen a 12. ábrán látható mesterjegy és a 13. ábrán látható próba szerepel. A mesterjegy rendkívül hasonlít a K:799^B jegyhez, míg a próbajegy, tekintve a keresztetett bányászék és -kalapács hiányától, jellegében hasonlít a kizárólag ettől a mestertől ismert K:788-próbához. Az említett jegyen kívül Kőszeghy még két mesterjegyet ismeri az iglói mesternek. A különálló

egyenként beütött betűkből álló K:799 jegyet találta egy áttört művű gombolyagtartóval kombinált karkötőn és egy kis boglárokkal díszített melltűn.[78] Az előbbi magántulajdonban, utóbbi a poprádi múzeumban volt. A gombolyagtartó lehet hogy azonos egy 1948-ban árverésre került gombolyagtartóval, ugyanis mindkettőben ugyanazok a jegyek voltak.[79] Ugyanez a két jegy volt egy az Ernst-múzeumban 1926-ban elárverezett kék üvegbetétes, talpas cukortartón[80] és egy 1984-ben elárverezett kiskanálon, melynek préselt kagyló merítője és áttört neobarokk kagylós nyele volt.[81] Ezt a mesterjegyet közli Toranová a Besztercebányai Múzeum egy ruhadíszéről, de a K:792-höz hasonló próbával.[82] A mester másik jegye a K:799^A gót AK monogram, melyet Kőszeghy a K:799^B



12—13. ábra

jeggyel együtt egy kávéskanalon talált magántulajdonban. Ez eddig még máshonnan nem ismert. A K:799^B jegyet Kőszeghy ezen a kávéskanalon kívül iglói magántulajdon-

ban lévő evőeszközökről ismeri a K:792 próbával.[83] Toranová a márkusfalvi múzeum egy poharáról közli a K:788-hoz hasonló próbával.[84] Sajnos a pontos jegyeit nem ismerem egy 1982-ben elárvezett JMS monogramú evőkanálnak.[85] Knisner életéről egyébként nem sokat tudunk. A Szepesbéláról való A. Knisner, ki valószínűleg azonos a későbbi iglói mesterrel, 1842 és 1844 között Lőcsén inas Andreas Umlaufnál, akinél több későbbi iglói mester is inaszkodott. Sőt itt volt inas 1871-ben Iglóról egy A. Knisner, talán mesterünk fia, ki, mivel ugyanebben az évben felszabadult, valószínűleg tanulmányait már apjánál kezdte.[86] Albert Knisner rokonai közlése szerint 1850 körül lett mester és 1870-ig dolgozott.[87] Ismert művei alapján munkásságának aktívabb szakasza az 50-es évek voltak.

Késmárk

1844-es késmárki próbával (K:928) került magángyűjteménybe hat kávéskanál.[88] A kanalakon a 14. ábrán látható gót betűs, JG mesterjegy található. Ez a jegy minden valószínűség szerint az 1820 és 1850 között kimutatható Johannes Gemza jegye. Más JG jegyű mester, éspedig



14. ábra

Johannes Guhr csak 1850 után szerepel Késmárkon, sőt 1855-ben egyetlen ötvösként dolgozik a városban.[89] Sajnos Gemza életéről a késmárki ötvösség monografikus feldolgozása ellenére semmit sem tudunk. Műveit, melyek eddigi ismereteink szerint kizárólag asztali ezüstműk, a változatos jegyhasználat jellemzi. Az egyes publikációkban előforduló tárgyak megfeleltetése nehéz, sokszor lehetetlen. A korábbi jegyek teljesen kiírt formában tartalmazzák a mester nevét, később ezzel párhuzamosan használ monogramos jegyet is. Az első tárgyak datálását a B évbetű teszi valamivel könnyebbé (K:977). Ide tartoznak a K:954 mesterjeggyel a szepesszombati magángyűjteményben volt urna alakú cukortartó és a K:955 jeggyel lőcsei magángyűjteményből egy golyós lábakon álló cukortartó, valamint egy selmecbányai tulajdonú áttört tortakés.[90] Mindhárom tárgy a K:925-próbával készült. A K:954-es mesterjegy, feltéve, hogy a nem elég világos ábrát jól azonosítottam, egy lőcsei magángyűjteményben lévő cukorfogón is megtalálható K:926-próba mellett.[91] Valószínűleg nem azonos a Kőszeghynél szintén K:926-os, de K:955-ös mesterjeggyel közölt egykor lőcsei magángyűjteményben volt cukorfogóval.[92] A K:956 mesterjegy egy késmárki magángyűjtemény talpas gyümölcstartó tálján és evőeszközökön volt található.[93] A K:957 mesterjegyet Kőszeghy K:926-próbával és általa 1840 körülre datált évbetűvel (K:938) egy áttört tortakésen és egy érmes kanálon találta meg Lőcsén, magántulajdonban.[94] Toranová a K:958 jeggyel közöl egy ugyancsak áttört tortakést a Szlovák Nemzeti Múzeum gyűjteményéből, de évbetűről nem tesz említést és közöl ugyaninnen egy hallapátot is. A tortakés K:927, a hallapát K:926 próbajegyű.[95] Monográfiájában K:958 mesterjeggyel közöl egy K:927 próbajegyű mártásos

csészét szintén a Szlovák Nemzeti Múzeumból,[96] míg korábbi publikációjában erre a tárgyra egy, a K:957-re hasonló, de rombusz alakú foglalatban lévő mesterjegyet ad meg.[97] Kőszeghy a K:958 mesterjeggyel egy talpas cukortartót és két sötartót közöl, előbbi kassai, utóbbit késmárki magángyűjteményből[98], míg Toranová két kanálról tud eperjesi magángyűjteményből ugyanezzel a mesterjeggyel.[99] A kanalak K:926, a cukortartó K:927 próbajegyű, míg a két sötartó a mester ismert működési idejének végére, 1850 körülre datált K:929 próbajegyű. Toranová monográfiájában ismertet egy érmes merőkanalat poprádi magántulajdonból, melyen a K:958 mesterjegy mellett az eddig nagyon későre, 1860 körülre datált K:932 mesterjegy található.[100] Ez vagy a mester működési idejét terjeszti ki, aminek ellentmond, hogy ebben az időben egyedül J. Guhr dolgozik Késmárkon, vagy a próbajegy használatba vételét kell korábbra vennünk, aminek az eddig ismert késmárki ötvösművek nem látszanak ellentmondani. Az is lehet azonban, hogy Gemza halála (vagy elköltözése?) után egy hozzá hasonló jegyet használt Guhr is.[101] A teljesség kedvéért említem meg, hogy az Ernst Múzeum egyik árverésén 1929-ben szerepelt egy empire díszítésű talpas kanna fedővel. A katalógus „Gemsa” mesterjegyet említ, de próbát nem.[102] Eltekintve a Gemsa = Gemza pontatlanságtól (?), nem dönthető így el, hogy a késmárki Johannes Gemza vagy a zombori Josephus Gemza (K:2151) műve-e a nagyon szép formájú, de kissé nehézkes díszítésű kanna.

Újbánya

Újbánya egyetlen ismert ötvösét az 1828-as összeírás említi.[103] Johannes Pratzner K:2132 mesterjeggyel Kőszeghy egy filigrán mellűt ismertet a mester valószínű leszármazottja, az újbányai Pratzner József tulajdonából, valamint kanalakat a Magyar Nemzeti Múzeumból és újbányai magántulajdonból, és működésére megadja, hogy valószínűleg 1850–1860 között még működött.[104] Ugyanez a jegykombináció fordul elő egy 1984-es árverésen felbukkant kanálon[105] és valószínűleg egy korábbi árverésen szerepelt sötartó-páron is.[106] Toranová feloldás nélkül közöl egy filigrán gombot a Szlovák Nemzeti Múzeum gyűjteményéből IP mesterjeggyel és a K:2131-próba-

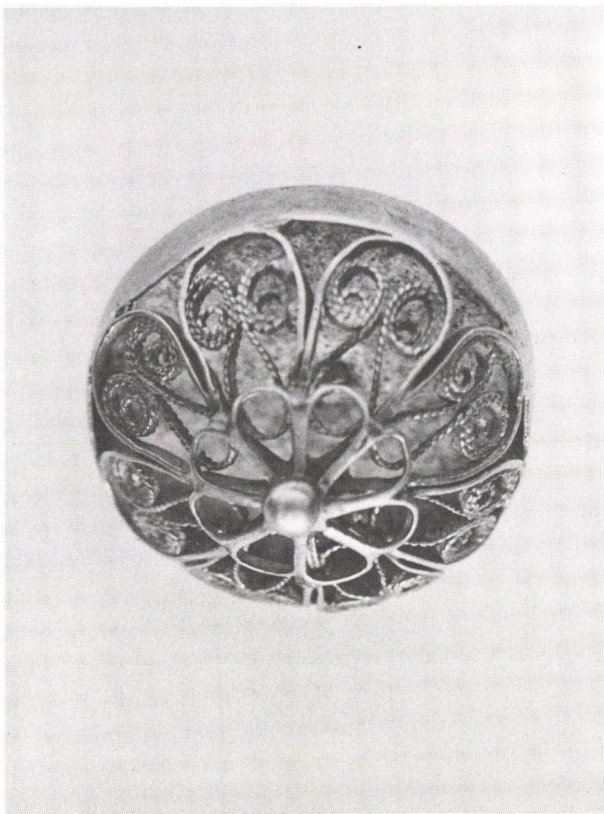


15. ábra

hoz közel álló, de új változatú próbajeggyel[107], mely minden bizonnyal Pratzner művének tekinthető. Nemrég került a műkereskelemből egy magángyűjteménybe három filigrán gomb.[108] Ezeket a K:2132 mesterjegy mellett egy új, a 15. ábrán látható próbajegyet találtam.

Mosóc

Ebből a Turóc vármegyei helységből mindössze egyetlen mester ismeretes a 19. században, aki a besztercebányai céh vidéki mestereként működött. Franciscus Francisci



6. Filigrán gomb. Pratzner József, Újbánya, 19. század közepe (?)

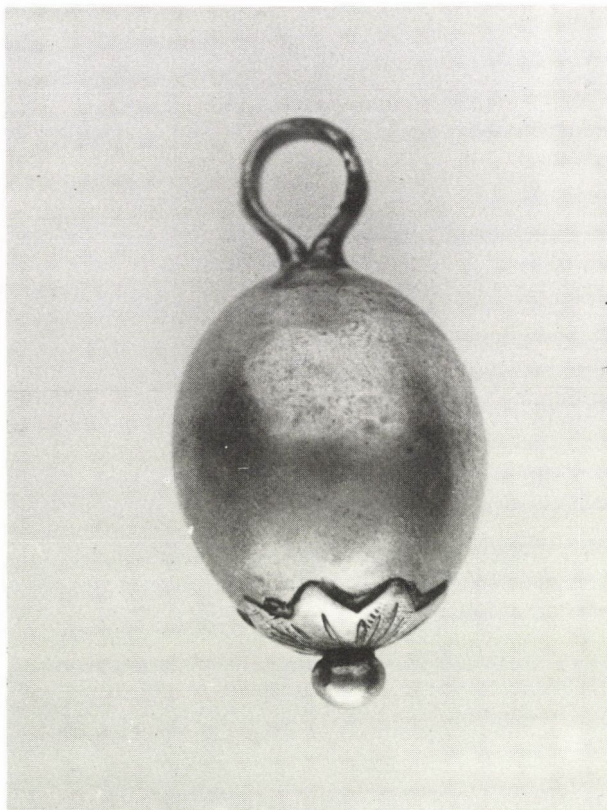
eddig ismereteink szerint három mesterjegyet használt. A K:1252 jegy gót betűs FF monogram négyzetes keretben egy poháron, egy asztalkendő gyűrűn és egy filigránművű kosárkán volt található különböző magángyűjteményekben, valamint az Iparművészeti Múzeum egy csatján.[109] A másik jegyet, a teljesen kiírt nevet mutató K:1254 jegyet egy egykor Sopronban volt filigrán művű karpereccel kombinált gombolyagtartóról ismerjük. Az ezen található „1856” évbélyegző egyben a mester működési idejének meghatározására is támpontot jelent.[110] Ezekre a tárgyakon pajzsba írt 13-as szám a próbajegy (K:1251). A harmadik mesterjegy négyzetbe írt FF monogram (K:1253) nagyon sok tárgyon fordul elő. A K:1251-gyel kombinálva található a mosóci plébániatemplom kelyhén, a Nemzeti Múzeumban őrzött csaton és az Iparművészeti Múzeum, a Besztercebányai Múzeum és a Szlovák Nemzeti Múzeum filigrános, illetve öntött gombjain.[111] Valószínűleg ugyanez a jegykombináció található a Nógrád megyei Dejtár katolikus templomának klasszicizáló kelyhén.[112] Toranová közli ezt a mesterjegyet próbajegy nélkül és különböző új próbajegyekkel kombinálva szlovákiai múzeumok anyagából. Így a besztercebányai múzeum egy nyakláncáról, filigrán művű gombjairól próbajegyet nem közöl a mesterjeggyel. A jegy szögletes mezőbe írt 10-es próbával egy csaton, ovális mezőbe írt 10-es próbával filigrán művű gombon, szögletes mezőbe írt 12-es próbával egy filigrán művű cukorfogón, ovális mezőbe írt 12-es próbával egy talpas tálon a pozsonyi Szlovák Nemzeti Múzeum gyűjteményében, szögletes mezőbe írt 13-as próbával a Besztercebányai Múzeum filigrános gombján található meg.[113] A Szlovák Nemzeti Múzeum

érmes kanálait és egy mentekötőjét jegyek nélkül is Francisci művének tulajdonítja.[114] Ugyanígy tulajdonítják a műhely munkájának a Szlovák Nemzeti Múzeum turócszentmártoni néprajzi gyűjteményében található kéttagú csatot is.[115] Újonnan bukkant fel a mester immár negyedik mesterjegye: keret nélkül beütött FF betűk (16. ábra) és ovális mezőben 13-as próbajegy (17. ábra) budapesti ma-



16—17. ábra

gángyűjteményben. Az egyik tárgy egy bogyo alakú gomb, csúcsán gömböcske alatt nyolcszirmú virág, a másik egy gerezdelt testű, a gerezdek között sodrott huzallal készült gomb, csúcsán gömböcske alatt kettős rozetta. Ez utóbbival teljesen azonos gombon pedig csak a próbajegy volt beütve.[116] Ugyanígy próbajegy olvashatatlan mesterjeggyel a Szlovák Nemzeti Múzeum egy gombján is előfordul, és így az is a Francisci-műhelynek tulajdonítható.[117] Francisci Ferenc életéről nem sokat tudunk. A már említett 1856-os évbélyegző talán Mosócon történt letelepedésének évét jelzi. A besztercebányai ötvöscéh szóbeli kérés alapján 1869. április 18-án iktatja be vidéki mesterként. 1870-ben szegődött a céh előtt inasként Georg Geitzbachert (Geitzenbachert) és mivel ideje 1868-tól számított, 1872. december elsején felszabadította. Ez az utolsó adat mesterünkről, ki a besztercebányai céh céhkönyvében az elhaltak említett mesterek között a 115.[118] Lehet,



7. Gomb. Franciscus Francisci, Mosóc, 19. század harmadik negyede



8. Gomb. Franciscus Francisci, Mosóc, 19. század harmadik negyede

hogy az ő fia az a Johan Francisci, akit Rosenberger Ferenc szabadított fel Besztercebányán, 1869. augusztus 18-án, miután előzőleg már atyjánál négy évet tanult. A céh ugyanabban az évben Stubnyafürdőn lakó vidéki mesterként tagjai közé felvette. Az elhunytként felsorolt mesterek között a 124. számú.[119] Ugyancsak Rosenbergernél tanult a Turócz-Hajból származó Joseph Francisci is. Őt 1863. március 15-én szegődtette a mester, de szabadulásáról nincs adatunk.[120] (A Francisci családból már korábbról is ismerünk ötvösmestert. Francisci Gáspár Pozsonyban mutatható ki 1744 és 1751 között.[121].) Franciscus Francisci műhelyfelszerelése és számos rajza még a századforduló után is megvolt fiánál, Francisci Lajos megyei várnagynál Turócszentmártonban.[122]

Nagyszombat

A Prágából származott Johannes Christian 1833. szeptember 12-én szerepel a város jelentésében.[123] Jegyét, mely írott formájú teljes név, (K:1520) Kőszeghy magyaróvári magántulajdonban volt evőeszközökről ismerteti.[124] A 18. ábrán látható új mesterjegyet találtam egy árverésről magántulajdonba került talpas tálkán. Az 1833-as próbával jelzett tálka egy palmetta leveles talpon álló alacsony gyű-

CHRISTIAN

18. ábra

rűs szár tartotta tizenkét filigrán lemezből készült kosárból áll, melynek peremén elálló levelek futnak körbe. A kosárhoz szalagfűl csatlakozik.[125] Valószínűleg ugyanez a jegy volt egy korábbi árverésen szerepelt kanálon, ugyanis itt a katalógus jegyváltozatot jelez[126], de ezt nem volt alkalmam megvizsgálni. Külön érdekessége ennek a kanálnak, hogy a katalógus szerint 1850-es próbajegye volt, tehát egy új nagyszombati próbajegye, de, ami ennél fontosabb, időbeli támpontot ad ennek a szinte teljesen ismeretlen mesternek a működéséhez.

Komárom

A Kőszeghy szerint 1832-ben Dunaszerdahelyen született Király József 1842 körül lett mester Komáromban, de ez szerintem nem a születési, hanem a szabadulási éve a mesternek, aki valószínűleg az 1810-es évek második felében születhetett. 1852. szeptember 26. keltezésű orvosi bizonyítványt ismertet Kőszeghy a levéltárból, miszerint Király József helybéli aranyműves jobb kezének ujjai 1849-ben kardvágástól megsérültek és bár a seb begyógyult, keze merev maradt és a finomabb munkát akadályozza.[127] Ha mesterünk „finomabb” munkát nem is csinált, a környékbeli népviseletet, hajós gazdák és fuvarosok viselését díszítő ezüst kiegészítőket: gombokat, csatokat, mentekötő láncokat és népi ékszereket (pl. nyakláncokat) annál többet. Szülővárosában, Dunaszerdahelyen mutatható ki 1852 és 1860 között, ahol korábban a szakmát is tanulta Salomon Neumann-nál.[128] Kőszeghy három mesterjegyet közli (K:1056, 1057, 1058) filigrán művű és öntött gombokról a komáromi múzeumból.[129] Két további



9. Talpas kosár. Joannes Christian, Nagyszombat, 19. század közepe (?)



10. Gomb. Király József, Komárom, 19. század második fele

mesterjegyet most ismertetek. A 19. ábrán látható jegy árverésen volt kanálon található[130] a K:1026 és K:1035 próbajegy, illetve évbetű kíséretében, így 1850 körül készülhetett. A másik jegy (20. ábra) kétszer beütve szerepelt két műkereskedelemből magángyűjteménybe került érdekes gombon.[131] A kb. 2,8—3 cm átmérőjű félgömb alakú gombok domború felületét gömböcskékből és filigrán ívek-ből készült rozetták borítják. A fülön a győri fémjelző hivatal 1872—1922 között használt jelzése van, ami valószínűsíti mesterünk sokáig, még a céhrendszer megszűnése után is tartó működését. (Teljesen azonos gombot közöl Johnová a Szlovák Nemzeti Múzeumból Léva környéki gyűjtésből.[132]) A két új jegyet az jellemzi, összehasonlítva a K:1057 ugyancsak beütött betűkből álló jeggyel, hogy ezeknél a betűk szárának nincs „talpa” és „kalapja”.

KIRALY J KIRALY

19—20. ábra

Kecskés László a komáromi ötvösökről írt tanulmányában Király Józsefnek menteláncát és filigrán mellénygombját a csehszlovákiai, másik menteláncát és filigrán mellénygombját a magyarországi Komáromból ismeri és mindegyiket 1850 körülre teszi.[133] Ismer egy menteláncsatot is IK mesterjeggyel (sajnos a jegy rajzát nem közli), mely lehetséges, hogy szintén Király József munkája.[134]

A műkereskedelemben is teljesen hasonló munkákkal szerepel mesterünk: 1946-ban véselt magyar címeres mentekötővel[135], 1985-ben öntött és préselt dolmány- és

mentegombokkal[136], 1986-ban egy négyzetes lapocskából álló, karikákkal egybefűzött ötsoros láncsal, kis szív alakú csüngővel[137]. Mindezeket a katalógusok a 19. század közepére, 1850 körülre teszik, azonban a jegyeket pontosan nem adják meg. Baloghné Horváth Terézia a magyarországi népi ékszerekről írt könyvében hasonló nyakláncot ismertet Király József komáromi ötvös munkájaként a 20. század elejéről[138], valamint két gyűrűt: egy 1900 előtt jegygyűrűnek használtat piros kővel és egy 1925 előtt szerelmi ajándéknak adottat[139]. Néprajzosok szokása szerint nem közli a jegyeket és így nehezen állapítható meg, hogy ezek a tárgyak mikor készülhettek. A megadott dátumok valószínűleg a gyűjtés idejét mutatják és nem sokat árulnak el a készítés idejéről. Annyit azonban megállapíthatunk, hogy Király József a jelzett sérülése ellenére nagyon termékeny volt és munkái népszerűek voltak Komárom közelebbi és távolabbi környékén.[139a]

Eger

A Kőszeghynél szereplő IS mesterjegyet (K:615) Heves megye műemléki topográfiájában Szurmák János (József?) egri arany- és ezüstműves jegyeként oldották fel[140]. A mester 1832—1847 között mutatható ki Egerben. 1830—1840 között az egykori Görbe (Lakatos, Görög, Érsek) utca 10. sz. ház lakója.[141] 1841-ben megvette özvegy Losonczynétől az egykori Sáros, később Szent János utca 2. sz. házát[142] és ettől kezdve itt lakik. A város határában szőlőbirtoka volt.

Kőszeghy Szurmák jegyét a Magyar Nemzeti Múzeum 1848-as rubelből készült kanalaról és egy az Árverési Csarnokban eladásra került háromlábú sőtartóról ismeri.[143]



11. Gomb. Sepp Ferenc, Baja, 19. század közepe

Egy pohara 1956-ban az egri Dobó István Múzeumba került.[144] Korábban láttam hat evőkanalát műkereskedelemben K:601, 615 jegyekkel[145] és ugyaninnen került



21. ábra

magántulajdonba az a hat evőkanál is[146], melynek nyelén FL monogram látható és melyen a K:615 mesterjegy mellett a 21. ábrán látható új próbajegy található.

Baja

Műkereskedelemből került magántulajdonba[147] az a két csavartan gerezdelt testű, a gerezdekben sodrott dróttal díszített nyolcszirmú rozetta felett gömböcskében végződő félgömb alakú gomb, melyen a 22. ábrán látható mesterje-

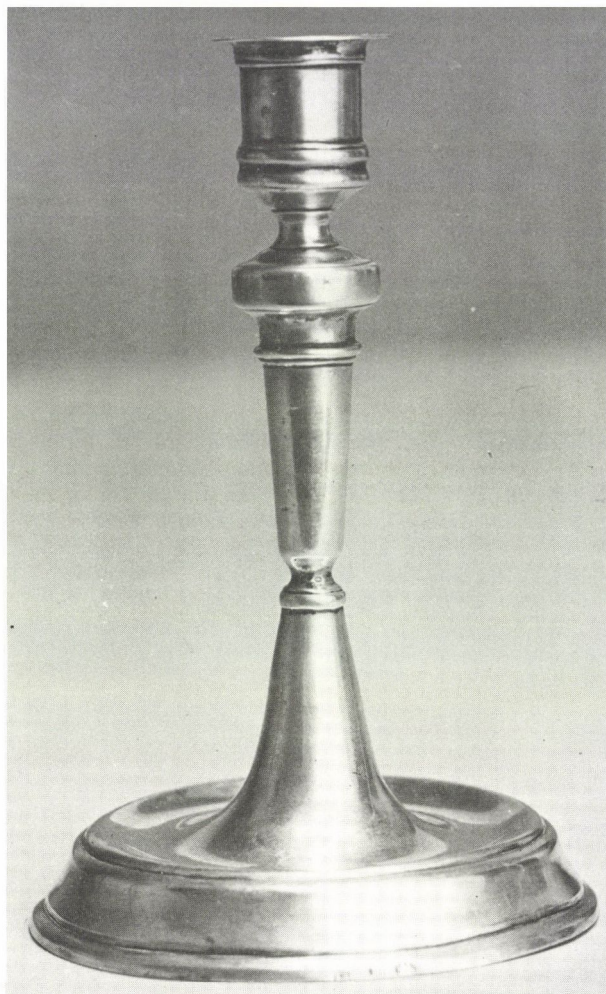


22—24. ábra

gyet, a 23. ábrán látható helybélyegzőt és a 24. ábrán látható próbát találtam. Mindhárom jegy közös sajátossága, hogy ellentétben az általánosan megszokottal, a jegyek nem kiemelkednek a háttérből, hanem bemélyednek. Ugyanez a jegykombináció (Sepi, Baja, 13) volt található



12. Tömjéntartó. Greschl József Károly, Buda, 1824



13. Gyertyatartó. Zeller Ferenc, Pest, 18. század vége

egy kókuszdióból készült, tagozott karélyos talpon álló, két kihajló füllel és gerezdes peremmel szerelt cukortartón, mely egy 1918-as árverésen szerepelt.[148] A jegy minden bizonnyal Kőszeghynek az Iparművészeti Múzeumban őrzött kéziratok háttérképekben szereplő Sepp Ferenc új jegye. A már ott eddig is több jeggyel szereplő mester 1810 körül született, 1882-ben halt meg. Működésére 1846-ból van adat.[149]

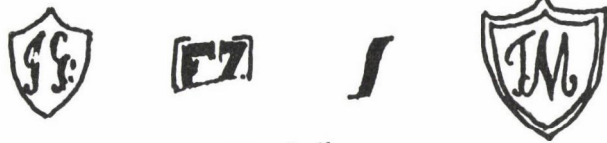
Pest-Buda

Az eddig követett gyakorlattól eltérően, a pest-budai mesterek életére és működésére vonatkozó adatokat nem fogom felsorolni, mivel egyrészt róluk egy kitűnő monográfiával rendelkezünk[150], másrészt a különböző forrásokban olyan mennyiségű munkájuk szerepel, hogy ezek összesítése túlnő ennek a tanulmánynak a célkitűzésein, önálló feldolgozást igényel.

Budai próbajegy mellett a 25. ábrán látható mesterjegy található egy magántulajdonban lévő naviculán.[151] A próba évszáma nem olvasható, de a szintén beütött E ellenőrző évetű alapján az ovális, gerezdes talpon, tagolt száron ülő gerezdes testű tömjéntartó edény 1824-ben készült. A jegy idősebb Greschl József Károly jegye lehet, ki 1799-

ben született Budán, apjánál tanult és 1822. szeptember 22-én lett mester.[152]

Széles talpon álló alacsony gyertyatartó talpperemén található félig elütve a 26. ábrán látható mesterjegy. Mellette a B:118 (?) próbajegy alsó fele található és a kettő között egy azonosíthatatlan beütés (27. ábra) (talán egy



25—28. ábra.

évbetű?). A műkereskelemből magántulajdonba került[153] gyertyatartó minden valószínűség szerint a csehországi származású Zeller Ferenc munkája, aki 1783-ban lett a pesti ötvöscéh tagja, de 1801. december 7-én már nem élt.[154] A gyertyatartó a próbajegy alapján a századfordulón készülhetett.

Hat desszertkés pengéjében találtam 1833-as pesti próbajeggyel együtt beütve a 28. ábrán látható mesterjegyet. (Az egyik késpengén a próbajegy helyett a mesterjegy szerepel másodszer is beütve.) A jegy Müller József új jegye. A jegy a pajzs keretezésében tér el a B:276 jegytől és ilyenképpen a B:277 jegy párdarabjának tekinthető (ahogy a B:275 és 276 abban különbözik, hogy a betűk külön állnak vagy össze vannak-e kapcsolva, úgy ez a jegy is ilyen kapcsolatban van a B:277 jeggyel). Müller József 1823-ban lett a pesti céh tagja és 1864-ig mutatható ki[155], a legtermékenyebb mesterek közé tartozik.

Ez a néhány adat, néhány új mester- és próbajegy azt bizonyítja, hogy milyen sok fehér folt található még mindig különösen 19. századi ötvösségünk történetében és felhívja a figyelmet talán arra is, hogy milyen nagy szükség lenne egy új jegykönyv összeállítására, de legalábbis az előkészítő anyaggyűjtés megindítására. Szeretném végül köszönetemet kifejezni mindazoknak, akik segítettek munkám elkészítésében.

Grotte András

JEGYZETEK

1 Grotte András: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására. Művészettörténeti Értesítő. XXXIII. k. 3. sz. 1984. 164—166.

2 Kőszeghy Elemér: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Budapest 1936.

3 Kapossy János: Magyarországi ötvösök a XVIII-XIX. században. Budapest 1934. S. Mihalik: Versuch einer Zentralisierung des ungarischen Punzierungswesens im 18. Jahrhundert. Acta Historiae Artium VII. (1961), 3—4. sz. 251—301.

4 A céh német nyelvű kiváltságlevele a Magyar Országos Levéltárban található. (A magyarországi céhes kézművesipar forrásanyagának katasztere. Budapest 1975. 2. k. 322.)

5 Az 1828. évi országos összeírás alkalmával 8 aranyműves mestert írnak össze, melyből 3 a Belvárosban, 5 a szerb Gyárvárosban dolgozik és összesen 5 legényt foglalkoztattak. Eperjessy Géza: A szabad királyi városok kézművesipara a reformkori Magyarországon. Budapest 1988. 400.

6 Eperjessy. i. m. 401.: az 1844. évi összeírásban 11 ötvös szerepel: 5 a Belvárosban, 5 a szerb Gyárvárosban és egy zsidó.

7 Kőszeghy: i. m. 355.

8 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1983. Tavaszí Ékszer és Nemesfém Aukció 204. sz., ill. uo. 1986. Tavaszí Ékszer és Nemesfém Aukció 246. sz.

9 Temeswarer Wochenblatt, 1841. október 2. 489.

10 Banater Telegraph 1851. december 31. 365.

11 Horváth Henrik: Magyar ötvösök Bécsben. Historia 1930. I. sz. 7.

12 Ecker János Naplója. Győr 1973. 34.

13 A győri belvárosi plébánia anyakönyveinek mikrofilmmásolata a Magyar Országos Levéltárban: OL Filmtár A 1739, 1740, 1741. sz. dobozok. Jankó László: Győri ötvösök a 16—19. sz.-ban. Győr, 1934. 30.

14 OL Filmtár A 1741. sz. doboz.

15 OL Filmtár A 1741. sz. és a nádorvárosi plébániából OL Filmtár A 1747. A 1748. sz. dobozok.

16 Kőszeghy: i. m. 354.

17 Temeswarer Wochenblatt 1841. július 24. 371. és július 31. 383. (A halálozások pontos ideje július 16. és 24.)

18 uo. 1848. április 29.

19 uo. 1848. június 17. (a halálet június 6-án történt).

20 Temeswarer Wochenblatt 1841. október 23. 528. és uo. 1848. szeptember 23.

21 uo. 1848. december 2.

22 Banater Telegraph 1851. augusztus 23.

23. Kőszeghy: i. m. 355.

24 Temeswarer Zeitung 1854. augusztus 22.

25 Banater Telegraph 1851. december 10. 321.

26 A többször is megjelent hirdetések közül 1. Temeswarer Zeitung. 1854. augusztus 15. és október 12.

27 Kőszeghy: i. m. 355.

28 uo. 354.

29 A m. kir. Postatakarékpénztár árverési csarnokának 1937. októberi aukciója, 1499. sz., illetve valószínűleg ugyanez még egyszer A m. kir. Postatakarékpénztár árverési csarnokának LXXXV. aukcióján (1938. március) 48546. sz. alatt.

30 A m. kir. Postatakarékpénztár árverési csarnokának XCII. aukciója (1939. december), 1045. sz.

31 Kapossy: i. m. 38.

32 L. az 1. jegyzet.

33 Bizományi Áruház Vállalat. 1990. január. A becstüs szerint 1810 körüli volt, a beütött mesterjegy azonos a közölettel, de a próba eddig közöletlen. Sajnos nem volt alkalom lerajzolni.

34 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1985. őszi ékszer- és nemesfém-aukció, 217. sz.

35 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. tavaszí ékszer- és nemesfém aukció, 204. sz., gótbetűs MI monogrammal.

36 Közlemények a Nemzeti Múzeum Érem- és régiséggyűjtéséről. Budapest, 1916. 65. I. 16/914. sz. alatt.

37 A m. kir. Postatakarékpénztár 1936. évi karácsonyi aukciója, 11. és 1104. sz.

38 1848. márciusában G. Hirsch bécsi raktárával a 7 választófejedelemezhez címzett fogadóban száll meg és árusít (Temeswarer Wochenblatt, 1848. március 4.). A bécsi H. A. Granichstädten 1851 szeptemberében, 1854 szeptemberében és decemberében hirdet Temesvárott (Banater Telegraph, 1851. szeptember 27., Temeswarer Zeitung, 1854. szeptember 26. és december 21.), de látogatja a pesti vásárokat is. Pesten ilyenkor a Wienergasse 113. alatt a Slatini-házban, Temesvárott a Wienergassében, a Stromayer-féle házban van az üzlete. 1854. decemberében Hirsch utódja, D. Gans jelenik meg Temesváron bécsi árukészletével (Temeswarer Zeitung, 1854. december 14.). Ő is tart üzletet Pesten (Grosse Brückgasse, von Brau-féle ház) és Aradon is (báró Forray-féle ház). Temesváron a vásár idején a Wienergassében a von Bersuder-féle házban van üzlete. 1854 decemberében egy pesti ékszerkereskedő, Emmanuel Menkes is megjelenik a vásáron. Lippy szabómester üzletében árulja a Schevits-házban (Temeswarer Zeitung, 1854. december 15.) bécsi eredetű készletét.

39 Pest: Leopold Taub ékszerész (Temeswarer Zeitung, 1854.

július 11.), David Saltiel ékszerkereskedő (uo. 1854. szeptember 15. és október 4.) Philipp Ranzl ékszerkereskedő (uo. 1854. december 14.); Bécs: Samuel Ratzersdosfer ékszerkereskedő (uo. 1854. december 20.)

40 Szeged: Löwy Latour ékszerész (Temeswarer Zeitung, 1854. december 3.); Arad: B. Stiffohn ékszerész, aranyműves (uo. 1854. július 26., augusztus 9.); Karánsebes: Leopold Holländer, aranyműves (uo. 1854. szeptember 7. és december 16., 1855. február 8.).

41 Emil Biedermann, ékszerész Bukarestből (Temesvarer Zeitung, 1855. január 10.)

42 Temeswarer Wochenblatt, 1848. február 19., szeptember 16., december 9., december 23. (A tényleges halálozási időpontok néhány nappal korábban).

43 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1986. őszi ékszer- és nemesfém aukció, 210. sz.

44 *Köszeghy*: i. m. 3.

45 *P. Brestyánszky Ilona*: Csongrád megye iparművészeti kincsei. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1970—2. Szeged. 1972. 120.

46 Bizományi Áruház Vállalat, 1990. május.

47 *Köszeghy*: i. m. 275.

48 *Kapossy*: i. m. 45.

49 *Köszeghy*: i. m. 275—276.

50 Magyarország Műemléki Topográfiaja V. *Dercsényi Dezső* szerk.: Pest megye műemlékei I. Budapest 1958. 443.

51 A m. kir. Postatakarékpénztár árverési csarnokának XCIV. aukciója (1940. június). 1088. sz. és XVI. t.

52 *Köszeghy*: i. m. 172 és 276.

53 uo.

54 *Eva Toranová*: Levocký zlatnícky cech v 17.—19. storočí. Sborník Slovenského Národného Múzea LXI — 1967 — Historia 7. 194.

55 *Eva Toranová*: Prešovský zlatnícky cech v 16.—19. storočí. Sborník Slovenského Národného Múzea LIX — 1965 — Historia 5. 74. Lehet, hogy M. G. Köhler feloldása Mathias Gottfried Köhler?

56 uo. 75.

57 *Köszeghy*: i. m. 106.

58 *Eva Toranová*: Výrobky domácich zlatníkov a pamiatky zlatníckich cechov v zbierkach slovenských múzei, Bratislava 1968. 85. sz. (lelt. sz. UH 4272)

59 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1985. őszi ékszer- és nemesfém aukció, 238. sz.

60 *Köszeghy*: i. m. 107.

61 *Toranová*: Výrobky... 86. sz. (lelt. sz. UH 3893)

62 Magyar Postatakarékpénztár árverési csarnokának 126. számú aukciója (1947. szeptember) 893. sz.

63 Almásy, Grünberger, Réthi, Rutz és Szilárd. Mű- és Régiségkereskedelmi Vállalat (volt Ernst-Múzeum) IV. Művészeti Aukció (1947. február) 851. sz.

64 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1989. őszi ékszer- és nemesfém aukció, 163. sz. Hátán kurzív FK monogram

65 Bizományi Áruház Vállalat, 1979. március

66 *Toranová*: Výrobky... 61. sz. (lelt. sz. UH 4181)

67 Hetilap. 1846. szeptember 11. 1219. 26—29. sz. alatt.

68 *Eva Toranová*: Prešovský... 75.: Ludvig Pruny 1828-ban szabadul, 1836-ban mester, 1859-ben alcéhmester. Leo Janowitz 1828—1832-ig M. Rombauer inasa, 1852-ben lett mester. 1861-ben halt meg. Köszeghynél egy Leopoldus Janowitz szerepel 1838—1842 között készült művekkel. Az ellentmondás csak úgy oldható fel, ha feltesszük, hogy a monográfiának az adatai elírtak és helyesen: 1828-ban szabadult, 1832-ben mester lett.

69 uo. 75. Stephan Wesely: felszabadul 1834, mester 1845, alcéhmester 1859, 1862. S. W. Bártfán született (uo. 74.)

70 *Kapossy*, i. m. 48. A másik ötvös Libay János volt.

71 *Mihalik József*: Adalékok a besztecebányai ötvösökhöz. Múzeumi és Könyvtári Értesítő VII. k. (1913), 237. és *Mihalik József*: Besztecebányai ötvösök a XV—XIX. században, uo. XII. k. (1918), 135.

72 *Köszeghy*: i. m. 330. Köszeghy a keresztelőrmén 1830-ból származó feliratot jelez. Divald Kornél 1913-ban ugyancsak a Besztecebányai Múzeumban talált egy NW mesterjelű kereszte-

lőérmet „M. F. von C. D. Geboren den 9. Decem. 1840” felirattal [*Divald Kornél*: A Besztecebányai Múzeum gyarapodása. Múzeumi és Könyvtári Értesítő VII. k. (1913), 234.] Ugyanarról az éremről van itt szó? A 17. századi úrmutatót *Eva Toranová* is közli Goldschmiedekunst in der Slowakei (Hanau 1982) c. könyvében a Katalógus 29. száma alatt.

73 *Toranová*: Goldschmiedekunst... 15. sz. és a 35. sz. mesterjegy.

74 Bizományi Áruház Vállalat, 1987. október

75 Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum régi ezüstkiállításának leíró lajtsroma. Budapest 1927. 807. sz. Két gyergyartartó, kerek, tagozott talpán trébelt akantszlevelek sorakoznak, szára baluszteres empire díszű övvel. M: 24,5 cm. NW mesterjegy (melyik?). Akkor Mauthner Alfréd tulajdona.

76 Bizományi Áruház Vállalat. 5. sz. Művészeti Nagyauction. 1968. 317. sz. Fedeles, talpas urna, bordázott díszszel, leveles füllel, fedelén gyümölcsköteg. Ma a Magyar Nemzeti Múzeumban. lelt. sz. 1968. 73. közöletlen.

77 Bizományi Áruház Vállalat, 1989. június.

78 *Köszeghy*: i. m. 135.

79 Állami Zálogház és Árverési Csarnok N. V. 134. számú aukciója (1948. december). 1294. sz. (Tévesen Selmezbánya meghatározással, de „Knisner” jeggyel) 1851.

80 Az Ernst-Múzeum Aukciói XXXII. (1926. május) 818. sz. (Szintén téves „Selmezbánya” megjelöléssel)

81 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. őszi ékszer- és nemesfém aukciója. 222. sz.

82 *Toranová*: Výrobky... 161. sz. (lelt. sz. 7343)

83 *Köszeghy*: i. m. 135.

84 *Toranová*: Výrobky... 124. sz.

85 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1. Ékszer- és Nemesfém Aukció. (1982. december) 176. sz.

86 *Toranová*: Levocký... 195.

87 *Köszeghy*: i. m. 135.

88 Bizományi Áruház Vállalat, 1988. április. A kanalakon kurzív L. A. monogram.

89 *Köszeghy*: i. m. 160—161. *Toranová*: Goldschmiedekunst... 237. és uo.: Kežmarský zlatnícky cech. Zbroník Slovenského Národného Múzea LXIII — 1969 — Historia 9. 287.

90 *Köszeghy*: i. m. 160.

91 *Toranová*: Kežmarský... kat. 20. sz. 292.

92 *Köszeghy*: i. m. 160. K:955/c.

93 *Köszeghy*: i. m. 160. K:956/a, b.

94 *Köszeghy*: i. m. 160.

95 *Toranová*: Výrobky... 67. és 68. sz. és uo. Kežmarský... Kat. 15. 16. sz. 291. A tortakés leltári száma UH 4802, a hallapáté UH 4801. Ő mindkettőt tortakésnek nevezi, de ez a megnevezés téves. Az eddigiekkel ellentétben a Goldschmiedekunst... c. munkájában a tortakésre a K:957 mesterjegyet adja meg. Itt a két nevezett tárgy a Kat. 282. 283. sz. (229) alatt található meg.

96 *Toranová*: Kežmarský... Kat. 17. sz. 291. Leltári száma UH 3431.

97 *Toranová*: Výrobky... 123. sz. (lelt. sz. UH 3431)

98 *Köszeghy*: i. m. 160. K:958/a, b.

99 *Toranová*: Kežmarský... Kat. 18. sz. 291.

100 *Toranová*: Kežmarský... Kat. 19. sz. 292.

101 *Bár Toranová* a Kežmarský... c. monográfiában (285.) határozottan állítja, hogy 1855-ben Guhr az egyetlen ötvös Késmárkon, mind *Köszeghynél* (i. m. 161.), mind nála (Kežmarský... 285., Goldschmiedekunst... 237.) 1840 és 1867 közötti működési idővel szerepel Ludovicus Toperczer, sőt Köszeghy szerint 1867-ben még céhmester is volt. Ezt az ellentmondást további kutatás hivatott tisztázni.

102 Ernst-Múzeum Aukciói XLI. (1929). 1285. sz.

103 *Kapossy*: i. m. 43.

104 *Köszeghy*: i. m. 358.

105 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. tavaszi ékszer- és nemesfém aukció, 183. sz.

106 A m. kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnokának aukciója. 1938. február, 240. sz.

107 *Toranová*: Výrobky... 194. sz. (leltári száma: UH 3422)

108 Bizományi Áruház Vállalat, 1987. szeptember.

109 *Köszeghy*: i. m. 225. K:1252/a, b, c, d.

- 110 uo. 225.
- 111 uo. 225. K:1253/a, b, c. és *Toranová*: Výrobky... 183. sz. (Leltári száma: UH 4449)
- 112 Magyarország Műemléki Topográfiája III. *Dercsényi Dezső* szerk.: Nógrád megye műemlékei. Budapest 1954. 174.
- 113 *Toranová*: Výrobky... 163. sz. (lelt. sz. 4256), 201. sz. (lelt. sz. 7436), 206. sz. (lelt. sz. 7459) 168. sz. (lelt. sz. UH 1206), 177. sz. (lelt. sz. UH 3412), 81. sz. (lelt. sz. UH 4328) (ugyanaz: Goldschmiedekunst... 279. sz.) 138. sz. (lelt. sz. UH 4325) 205. sz. (lelt. sz. 7458)
- 114 uo. 53–58. sz. (lelt. sz. UH 4330–4335), 162. sz. (lelt. sz. UH 4157)
- 115 *Helena Johnová*: Schmuck. Bratislava 1986. 286. 171. sz. Slovenské národné múzeum — Etnografický ústav Martin. Lelt. sz. 8798
- 116 Mindegyik a Bizományi Áruház Vállalat útján jutott magángyűjteménybe. Az első 1989 májusában, a páros pedig 1990 májusában. A tulajdonos szerint egy ugyanilyen másik páros is volt az üzletben.
- 117 *Toranová*: Výrobky... 204. sz. (lelt. sz. UH 3396)
- 118 *Mihalik József*: Besztercebányai ötvösök... 142.
- 119 uo. 138, 141.
- 120 uo. 137.
- 121 *Mihalik József*: Háromszáz év a pozsonyi ötvösség történetéből. Múzeumi és Könyvtári Értesítő V. k. (1911). 178.
- 122 *Mihalik*: Besztercebányai ötvösök... 142.
- 123 *Kapossy*: i. m. 39. *Toranová*: Goldschmiedekunst... 247.
- 124 *Kőszeghy*: i. m. 269.
- 125 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1985. tavaszi ékszer és nemesfém aukció, 223. sz.
- 126 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1984. tavaszi ékszer és nemesfém aukció, 176. sz.
- 127 *Kőszeghy*: i. m. 182., azonos adatok: *Toranová*: Goldschmiedekunst... 237.
- 128 *Kőszeghy*: i. m. 98.
- 129 *Kőszeghy*: i. m. 182. Ezeket a gombokat Kecskés László is közli a komáromi mesterségekről írt könyvében (*Kecskés László*: Komáromi mesterségek. Bratislava 1978) a 150. lapon 6., 7., 8. sz. alatt.
- 130 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1. Ékszer- és nemesfém aukció (1982). 174. sz. A kanál nyelén 1966 utáni fémjelzés is van.
- 131 Bizományi Áruház Vállalat, 1987. június.
- 132 *Johnová*: i. m. 292. 202. sz., leltári sz.: E 10448
- 133 *Kecskés*: i. m. 150. 16. sz., 152. 20. sz., 155. 72., 73. sz. 134 uo. 154. 64. sz.
- 135 Mű- és Régiségkereskedelmi Vállalat (volt Ernst-Múzeum) I. Művészeti Aukciója. 1946. 558. sz.
- 136 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1985. tavaszi ékszer és nemesfém aukció, 16. sz.
- 137 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1986. őszi ékszer és nemesfém aukció, 137. sz.
- 138 *Baloghné Horváth Terézia*: Népi ékszerek. Budapest 1983. 59. 11. sz.
- 139 uo. 59. 17. sz.
- 139a A m. kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnokának aukcióján 1932. decemberben 1553. szám alatt szerepelt egy aranyozott ezüsből készült öv, trébelt és zománcozott díszítéssel, a 19. század elejére datálva, J. Király jelzéssel. Nagy valószínűséggel ez a tárgy is Király József munkája, de mivel lappang, a jegyet pedig máshonnan még nem közölték, végleges vélemény nem mondható. A trébelés, de különösen a zománcozás szokatlan eljárás Király József munkáin, de nem lehetetlen. A katalógus kor meghatározása nem döntő ebben az esetben.
- 140 Magyarország Műemléki Topográfiája VII. *Voit Pál* szerk.: Heves megye műemlékei I. Budapest 1969. 344, 410.
- 141 Magyarország Műemléki Topográfiája VIII. *Voit Pál* szerk.: Heves megye műemlékei II. Budapest 1972. 396.
- 142 uo. 187.
- 143 *Kőszeghy*: i. m. 101. K:615/a, b.
- 144 *Voit*: i. m. I. Budapest 1969. 344. (*H. Détári Angéla* közlésére hivatkozva)
- 145 Bizományi Áruház Vállalat, 1984. december.
- 146 uo. 1985. október.
- 147 Bizományi Áruház Vállalat, 1987. október.
- 148 Ernst-Múzeum Aukciói VII. (1918), 181. sz.
- 149 Az adatokért Mikes Ildikónak mondok ezen a helyen is köszönetet.
- 150 *P. Brestyánszky Ilona*: A pest-budai ötvösség. Budapest, 1977. A könyv jegyszámaira B: és folyószám formában hivatkozom.
- 151 Bizományi Áruház Vállalat, 1977. január.
- 152 *Brestyánszky*: i. m. 172.
- 153 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat, 1990. január.
- 154 *Brestyánszky*: i. m. 385.
- 155 uo. 294.

FERENCZY ISTVÁN, „A’ MŰVÉSZ” PÁLYAKÉPÉHEZ

Ha akkora egyéniség szobrásznak, mint amilyen konstruktív gondolkodású hazafi a művészete szabta korlátok között, talán másképp alakul a magyarországi szobrászat. Bár Thorwaldsen tartóztatta Rómában s jóval később épp a Mátyás-szoborral kapcsolatos polémiák s az ebből adódó erkölcsi és anyagi veszteség miatti visszavonulása idején az egykori műhelytárs és barát, Baruzzi is hívta oda vissza, mégis itthon maradt, hogy a dicsőséges és reményteljes kezdetek után mindenből és mindenkiből kiabrándulttan haljon meg.

Még hagyatéka sem kellett évtizedekig senkinek. Három évvel halála után a Vasárnapi Újságban Berecz Károly[1] nyomatékosan felhívja a figyelmet arra a 14 márvány mellszoborra, amely műtermében maradt, holott a Nemzeti Múzeumba valók lennének. Sőt! Ott ezekből külön „Ferenczy-csarnokot” kellene létrehozni!

Sírja is jeltelen. A család, elsősorban a művész emlékét híven és kitartóan ápoló unokahúg, özv. Jánosdeák Andrásné Káposztás Zsuzsanna Izsóval, az egykori segéddel szeretett volna emléket készíttetni, mégpedig a Ferenczy által Budán hagyott márványból. Ez azonban valószínűleg a kőanyag alkalmatlan volta miatt nem sikerült.

A hű barát és pártfogó, Fáy András úgy véli, 10—12 ezer forintért meg lehetne venni a hagyatékot.[2] 1882-ben azonban, mikor a Gömör megyei művészeti és régészeti kiállításon Rimaszombatban a márvány mellszobrok a Rómában vásárolt bronz kispasztikákkal, sőt a budai ház átalakítási munkálatai során talált Mátyás kori kódombormű-részlettel együtt szerepeltek, még teljes egészükben a család tulajdonát képezték.

Születésének 100. évfordulója alkalmával, 1892-ben sem történt semmi említésre méltó. A család a hagyatékot felajánlotta megvételre a Nemzeti Múzeumnak, később ingyen is odaadták volna, de a tárgyalások sem itt, sem az Országos Képtár kormánybiztosával, Kammerer Ernővel nem vezettek eredményre. Végül a majdnem-földi, Liptóújváron született Stróbl Alajos javasolta, hogy Ferenczy holttestét a rimaszombati református templomba helyezték át s a vele együtt eltemetett Euridiké-szobor a Szépművészeti Múzeumba kerüljön.

A Gömör-Kishont című lap 1902-ben úgy tudja[3], hogy a főváros művészei mozgalmat indítottak Ferenczy emlékének fenntartására, s hagyatéka a Nemzeti Múzeumba fog kerülni. (Ez az év végén egyébként, helyszíni leltározás után, ideiglenes jelleggel meg is történt.) Hamvait exhumálás után — így a lap — a szülőváros által adományozott díszsírhelyen, kegyeletes ünnepséggel kell elhelyezni.

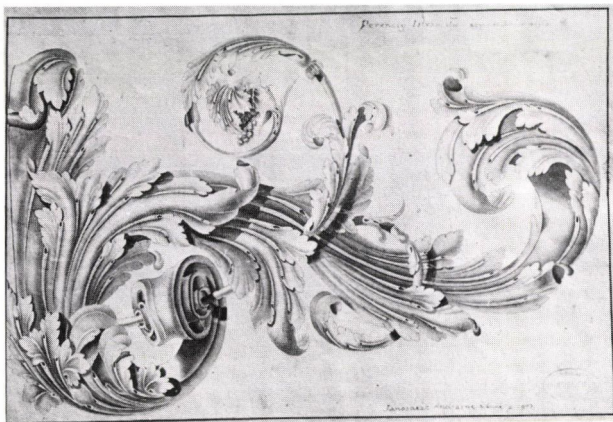
Mindez közvetve lendületet adott Rimaszombatban a műalkotások tudatos és szervezett gyűjtésének is. A jelenlegi Gömői Múzeum alapjait képező műtárgy-együttes — 95 adományozótól 568 tárgy gyűlt össze — kezdetben a laktanyában, majd, amikor a vármegyeház 1905-ben új helyére költözik, a régi épület öt szobájában kap helyet. 1906-

ban a társadalmi érdeklődés fenntartására és a lakóközösség támogatásának további biztosítása céljából múzeum-egyesület is alakul. A Gömői Múzeum özv. Jánosdeák Andrásné jóvoltából számos márványportré gipszmintáját őrzi, valamint fiatalkori rajzokat, továbbá tanulmányszerű díszítőmotívumokat és kályhaterveket. (1—2—3—4. kép).

A művész emlékének méltó megőrzésére végül 1909 szeptemberében került sor.[4] Sándy Gyula építész (Jánosdeák Andrásné veje, aki egyébként a szobrász arcképét is megfestette) tervezte a sírházat, ahol elhelyezték a koporsót, rajta a Székely Károly szobrászművész és Hevessy Pál festőművész által szorgos-aprólékos munkával újra összeállított Euridiké-szoborral. A templom oldalában, timpanonos fülkében ugyanekkor felállították a művész mellszobrát, Vaszary László szobrászművész carrarai márvány-



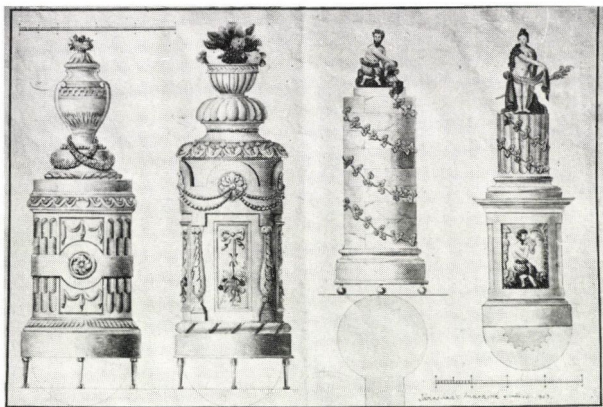
1. Gyermekkori rajz, 1812. Rimavská Sobota, Gemerské Múzeum, ltsz. 4427. Fotó: Mikuláš Molnár



2. Tanulmány I. Rimavská Sobota, Gemerské Múzeum, ltsz. HU 154. Fotó: József Deák



3. Tanulmány II. Rimavská Sobota, Gemerské Múzeum, ltsz. HU 155. Fotó: József Deák



4. Kályhatervek. Rimavská Sobota, Gemerské Múzeum, ltsz. HU 157. Fotó: József Deák

ből faragott alkotását. A mű a második világháború során megsérült. 1967-ben Makovits Jenő restaurálta, majd 1969-ben visszakerült eredeti helyére.

Ferenczy pályája meredeken szökött fel a rimaszombati lakatos céhtől Canováig és Thorwaldsenig, hogy aztán néhány évnyi hazai tetőzés után ugyanilyen gyorsasággal el is tűnjön az ismeretlenségbe.

Kérdéses most csupán az, valóban nem tudott Ferenczy megfelelni a beléje helyezett, előlegezett bizalomnak és a művészi kíváncsalmaknak, vagy a „senki sem prófeta a maga hazájában” mondás igazsága győzött akkor, amikor az igazán nagyszabású feladatra, a Mátyás- emlékre a megbízást nem sikerült elnyernie?

Valószínűleg középen van az igazság: hiszen amikor Rómát otthagyva végtelen és szertelen hazafiságtól fűtve visszatér Magyarországra, ahol a valódi művészeti közelet hiányzik, ahol a művészeti alkotás minőségét tekintve nincs mérce, nincs viszonyítási alap, minden élő kapcsolata megszűnik az európai (nyugati) művészeti áramlatokkal, legfeljebb emlékeiben őrzi azokat. Csak az ingatag alapú — bár nagy szorgalommal, önképzezzel fokozatosan növesztett — szelészített — ókori irodalmi ismereteire támaszkodhat.

Bizonyára hiányzott a rendszeres képzés is, hiszen nagyon gyorsan kellett elindulnia önálló útján. Egyéni kibontakozása, önálló művészegyéniése kialakulása szempontjából túl korán jött haza. Itthon aztán a reformkorszak magasra csapó hazafias lelkesedése s a Nyugathoz való felzárkózás türelmetlen izgalmak következtében legjobb indulatú kritikussai is összetévesztették, egybemosták a hazafias lendületet a művészi minőséggel. Könnyen meglehet — bár égett a vágytól, hogy ilyesmit alkosson — egészalakos lovasszoborra, még a Hunyadi Mátyáséra sem futotta volna művészi kapacitásából.

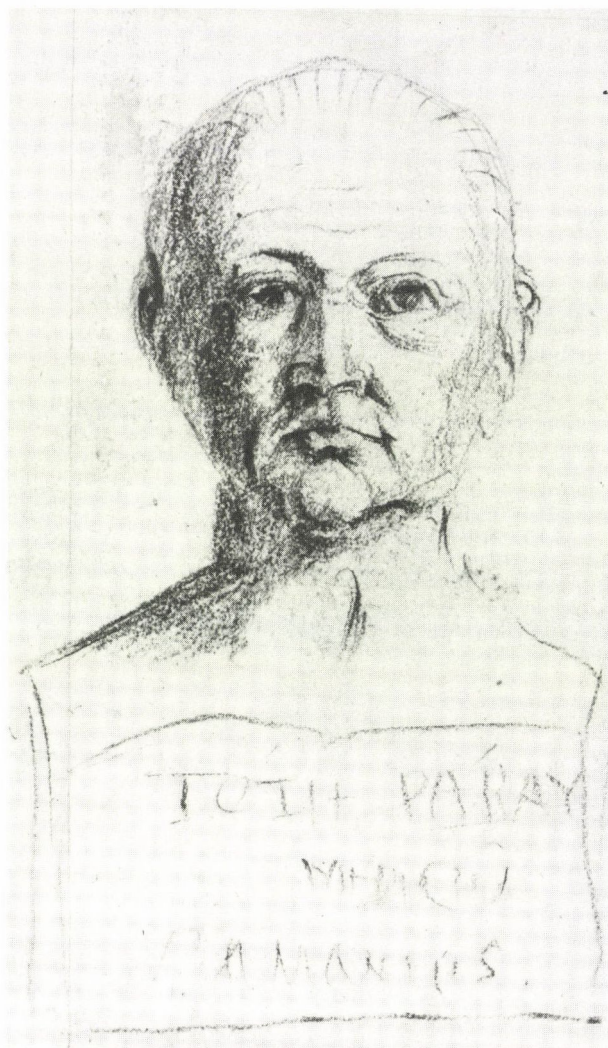
Idehaza hírnevét a József nádornak ajánlott, s Rómából hazaküldött Pásztorlányka alapozza meg. Kazinczy, az irodalom- és művészetszervező, az antik világ újraálmodója, túlradó lelkesedéssel fogadja. Személyes megismerkedésük késik, mert Ferenczy ugyan hazajön, de elhalasztja a széphalmi látogatást, mert számára előbbrevaló, hogy a jó minőségű hazai márványt megtalálja. A levelezésnél maradnak. Kazinczy ezt nem veszi zokon, sőt, felhasználja konkrét művészi program előírására: „... szeretném, ha nevezetesebb embereink büsztjüket dolgoznád...”[5]. Ugyanakkor, 1824-ben Jankovich Miklósnak, a neves gyűjtőnek ajánlja, hogy Ferenczyvel készíttesse el arcmását: „... faragtasd képedet ... hazafiuságból ... a hazának valaha kellhet egy pantheona 's ott Jankovich tiszteltetni fog”.[6] A portré elkészültéről azonban nincs tudomásunk.

Megmintázza és márványba faragja viszont gróf Sándor Móric, budai házigazdája mellsobrát (5. kép), s egyes források szerint feleségét is 1825 körül.[7] Elkészül továbbá Kazinczy képmása, mégpedig több változatban is. Az első valószínűleg az a kisméretű mellszobor, amelyet 1824—25-ben Vay Ábrahámné Kazinczy Zsófia számára farag az első idehaza fellelt, csetneki márványból.[8]

A Vay családdal való kapcsolatát kétfelől is egyengetik: testvére József „pataki Deák 's eddig a' Kazinczy Sophie (Vay Ábrissné) gyerekeit tanította. Vay nekem elbeszélte, hogy az ő Praeceptora micsoda leveleket veszen Rómából, a testvérétől” — írja Kazinczy[9], s megismerve a Pásztorlánykát, méltónak ítéli az „új Statuáriust” arra, hogy beajánlja rokonainál. Vay gróf 1824-től évente 1000 frt.-tal támogatja a kezdő művészt, aki e támogatásért érzett háláját fejti ki a szobrocskával. 1828-ban, Fáy Andráséknál történt személyes találkozásuk után ismét megmintázza Kazinczyt. Az író 1831-ben bekövetkezett halála után néhány évvel, 1835-ben a nemzeti kaszinóban felröppen egy nagyobb szabású Kazinczy-emlék felállításának gondolata. De mivel a közadakozás nem jár a kellő eredménnyel, a



5. Sándor Mór képmása. Magyar Nemzeti Galéria, Szoborosztály, ltsz. 81-5-N.



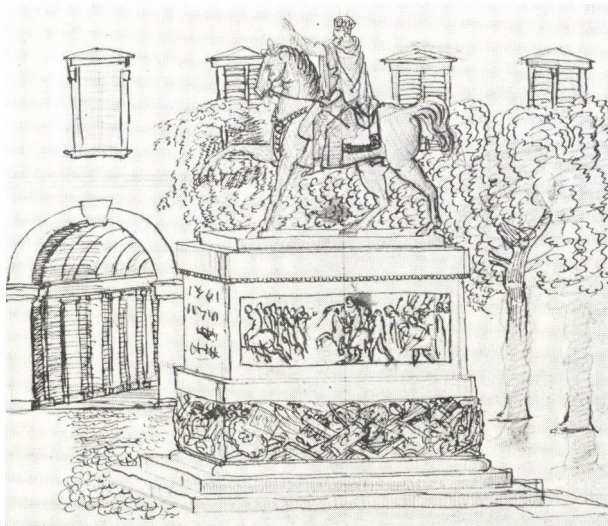
6. Tóth Pápai József portréja. MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1902—780/16

műből nem lesz semmi. 1847-ben a Tudományos Akadémia megrendelésére fog hozzá egy újabb portré kifaragásához. Ezt azonban már Marschalkó János fejezi be, s először a Nemzeti Múzeum dísztermébe, majd a széphalmi Kazinczy-mauzóleumba kerül.[10]

Kazinczy nagyon sokra tartja Ferenczyt, „a’ Művészt” — ahogy az a nevét még családi levelezésében is használja — s 1827-ben megfesteti arcképét Anton Philip Richterrel egykori iskolája, a sárospataki kollégium és könyvtár számára.[11] (Az előző évben Fáy Andrást készítette el.) A kép ugyan elkészült, de még 1831-ben sincs Patakon („A statuárius Ferenczy úr kifizetett képét még nem hozták fel Pestről”), sőt 1929-ben sem találja ott a Kazinczy esztétikai törekvéseiről író Mitrovics Gyula.[12]

Mindenesetre a szobrász neve — így módon megtisztelve — különösen jól cseng a patakiak fülében. 1829-ben fel is merül a gondolat, hogy Kövy Sándor professor, a Tudományos Akadémia alapító tagja emlékoszlopát Ferenczyvel elkészíttessék, azonban — mint később oly sok esetben — a terv megghiúsul.[13]

Tóth Pápai József rimaszombati orvos, Szentpéteri József ötvösmester pártfogója képmását agyagban ugyan fel-



7. Szent László-lovasszobor terve, 1834 (?). MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1902—780/3

rakja, de az 1838-as nagy árvíz idején a minta a vízivárosi műteremben szétázik. Csak a ceruzavázlatból következtethetünk mibenlétére. (6. kép).

Ugyancsak vázlatos az az eddig még nem publikált rajz, amely nagy valószínűséggel a Szent László tiszteletére felállítani tervezett lovasszoborról készült. (7. kép).

Ferenczy 1834-ben Nagyváradon dolgozik, a Rhédey-síremléket faragja, amely megrendeléshez jó barátja, a Rhédey családdal rokonságban lévő Fáy András juttatja. Nyilván ekkortól datálódik az ismeretség Lajcsák Ferenc nagyváradai püspökkel. A szobrásznak a monumentális közteri plasztika megmintázására vonatkozó régi vágya most találkozik a püspök elképzelésével. Pótolni akarják ugyanis Szent László középkori — Ferenczy szavaival élve — „... Isten tuggya mitsoda ellenség dühe által el pusztult Statuáját”. Még ugyanezen, 1834-es év októberében el is készíti a nagyszabású műre vonatkozó terveit.

A Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztályán őrzött rajz (a gipszminta megsemmisült) háromlépcsős talapzaton emelkedő súlyos, többrészes plintoszt ábrázol, rajta ágaskodó lovon a Szent István koronáját viselő, karját magasra emelő király. A szerződéstervezetben foglaltak szerint a mű vörösrézről készülne, mai szóhasználattal lemezdomborítással („veres rézből ki vert munkából”) — valóban nagy méretben. Ugyanezen szerződéstervezet szerint a király alakja, ha kiegyenesedne, „kilentz láb vagy Schuh Bétsi mérték szerint lenne”, s ehhez arányosan elképzelve a lovat és a talapzatot, a teljes mű mintegy 28-30 láb, azaz 8-9 méter lenne. Mindehhez közel 4 esztendő határidőt szab meg, valamint 10 000 ezüst forint honoráriumot, ill. a Budáról Váradra való szállítás és a felállítás költségeinek a káptalan részéről való biztosítását kéri.

A szerződés leírja a tervezett domborművek tárgyát, s ez az azonosítást is elősegítette. „A Pedestal két oldalára, melyen a Statua áll két fél domború historiai képeket Sz. László életéből egyik a kunokkal való Hada, másik a nép szomjúhozásakor a kő sziklából csudaképpen ki eresztett víz...” (Az utóbbit mutatja a rajz.) „A Pedestal eleire és hátulljára két Tábla íráskor kerülne.” A rajzon az első látható. Az alépitmény legalsó tagjának domborműveiről a szerződés nem tesz említést. Valószínű, hogy ezek emblematisz módon utaltak volna az ábrázolt személyiségre és országlásának eseményeire.

Sajnálatos módon Ferenczy vágya a monumentális alkotás mintázására olyan erős, hogy nem számol saját lehetőségeivel és korlátaival — az egyiket túl, a másikat alábecsüli —, továbbá a nagy méretből következő kivitelezési problémákkal és végül a nagyváradai káptalan anyagi áldozatvállalása mértékének véges voltával sem. „Nemes Hiúságát” Révai könyvének Szent Lászlóra vonatkozó soraival indokolja. Úgy érzi, ha Péter cár, József császár és mások lovasszobra ércből kiöntve készült, a magyar király emlékműve sem lehet alábbvaló. A terv azonban megint csak terv maradt.

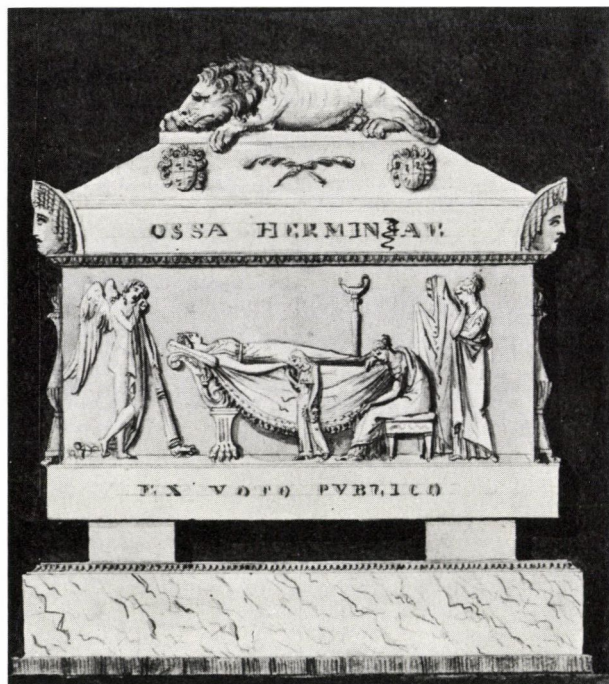
Ugyanezen évben megveszi az Országház u. 14. sz. házat, de vízivárosi műhelyét 1838-ig még megtartja. Tanítványai is akadnak. Így például Nemes Pál „szép tehetségű ifjú”, aki Draskóczy János anyagi támogatásával jut Ferenczy műhelyébe, szerepel a pesti műkiállítás, sőt Bécsbe is eljut. Már római tanulmányútját is előkészítik, amikor az „aszokórság” elragadja. [15] Szandház Károly, az idősebb, családi hagyomány szerint [16] szintén Ferenczy-nél tanul, továbbá Halász László, később a budai főreáliskola tanára [17], valamint Morelli, aki Herbinger Ferenczel együtt [18] az 1840-es évek elején a műhelybe érkező megbízások egyre csökkenő száma miatt átszerződik az eszter-

gomi székesegyház szobrászati munkáin dolgozó Casagrandéhoz. (E két utóbbi neve gyakran szerepel a Mátyás-emlékkel kapcsolatos heves, olykor goromba vitákban, mint olyanoké, akik — úgymond — Ferenczy keze alatt tanultak a szakmát, de annak eredményeit Casagrande javára gyümölcsöztetik.)

Nem járt eredménnyel Ferenczy azon terve sem, melyet a Pollák-féle Ludovika Akadémia házi kápolnájának szobordíszéhez készített 1836 előtt, mivel itt Uhrl Ferenc olcsóbb ajánlatát fogadták el. [19]

1839-ben meghíúsultak az I. Ferenc császár prágai emlékművéhez benyújtott pályatervvel kapcsolatos reményei is. A mérleg másik serpenyőjébe kerül az a tény, hogy kifaraghatja a Pásztorlányka másodpéldányát, mely „Fájban a megrendelő gr. Fáy István társalkodási teremét ékesíti”. Nem ismeretes, hogy elkészült volna Haüy Bálint mellsszobra, amellyel pedig a Honművész tanúsága szerint megbízták. [20] Nem valósult meg a Lippra melletti Neusdorffba, Mária Anna hercegnő számára tervezett síremlék sem (8. kép), bár a gipszmintát látta József nádor, Ferenczy régi pártfogója, s „megelégedettnek látszott, jobban mint valaha”. [21]

Csak terv maradt a Hermina főhercegnő, József nádor leánya számára készített síremlék is, melynek tervét az alábbiakban publikáljuk (9. kép). A gondosan kidolgozott vázlat korábbi műveinek kompozícióját fejleszti tovább, azok motívumvariánsainak felhasználásával. A szarkofág oldalát díszítő dombormű figuráinak elrendezése a Károlyi-síremlékhez hasonló: a közepén fekvő alak azonban nincs lepellettel letakarva, s előtte a díszes zsámolyon ülő gyászoló nem férfi, hanem nőalak. A Szántó család síremlékéről a lefelé fordított fáklyára támaszkodó Génuszt veszi át, melynek függőlegesére a ravatal végénél álló két női alak rimel. A Rhédey-síremléken szereplő maszkok díszítik a koporsó sarkait, míg az egész építmény tetején nyugvó oroszlán az elhunyt királyi származására utal. A felirat —



9. Hermina főhercegnő síremlékének terve. MNG Grafikai Osztály, ltsz. 1952—4659

OSSA HERMINAE EX VOTO PUBLICO — tanúsága szerint Ferenczy úgy gondolta, hogy ha az elhunyt főhercegnő emlékére önkéntes közadakozásból épül a kápolna, ugyanúgy jöhet létre majd síremléke is.

1842-ben megbízást kap gr. Teleki József erdélyi főkományszó, a Tudományos Akadémia tagja és könyvtárának alapítója mellszobrának elkészítésére. A mű, mely az akadémiai tagok költségén 1844-ben készül el, az ugyanazon évben megnyíló könyvtárban kap helyet.[22] Ugyancsak a 40-es évek elején foglalkozik báró Szepeßy Ignác pécsi püspök[23], valamint Kőszeghy László csanádi püspök emléke elkészítésének gondolatával.[24] Közben azonban mindennél fájóbb, hogy a Mátyás-szobor megvalósíthatatlan, sőt — bár ő maga sem kíméli vitapartnereit — ez ügy kapcsán számos sértés, mellőzés éri. Visszautasítják a nemzeti múzeumi őri állásra való folyamodását, itáliai kisbronzainak megvételét stb. 1846-ban így aztán házáat eladja, számos munkáját megsemmisíti és véglegesen visszavonul szülővárosába.

Ezekben az években tevékenységére a kapkodás, bizonytalanság, újabb nagyszabású, de átgondolatlan és ezért kivihetetlen tervek erőltetése a jellemző. Ez az a pillanat, amikor a hazai reformtörekvések előrehaladtával a társadalmi igény a művésztől tökéletes felkészültséget és mesterségbeli tudást várt el, s mindez jó szándékkal, mégoly becsület és nemes hazafisággal többé nem volt helyettesíthető. A nagy, reprezentatív alkotásokkal kapcsolatos sorozatos problémák és kudarcok szinte megfosztották objektivitásától, elfogulatlan ítéletképességétől.

Rimaszombatban csak apróbb munkákkal foglalatoskodik. Súlyos csapás számára, hogy műterme 1847. május 22-én tűzvész martaléka lett, de bízva a jövőben, újat épít. Ma már ennek a korszerű, felső világítással ellátott műteremnek sincs nyoma, áldozatául esett az 1880-as évek közepén végrehajtott városrendezésnek.[25] A város építési biztosaként megint (túl) nagy terveket forgat a fejében (Rimaszombat összes házainak cserepezése a tűzvészek elkerülése érdekében, az utcák szilárd burkolatának megépítése stb.).

Társaságot is szervez maga köré. Pártfogója és jó barátja a közeli Jánosi község földesura, Szatmári Király Pál. A jánosi kastély Miks Ferenc, korábban Pesten működött építész[26] tervei szerint 1844—45 között épült. Főhomlokzatának timpanonját Ferenczy domborművei díszítették. Ezekről fényképfelvételek készültek s 1905-ben özv. Jánosdeák Andrásné tulajdonából a Ferenczy-hagyatékkal együtt a Szépművészeti Múzeumba, majd a Magyar Nem-

zeti Galériába kerültek. A jelen dolgozat keretében először publikáljuk azokat (10. kép).

A négy kisebb részből álló szobordísz a Szatmári Király család egyes tagjait ábrázolja egy aratási jelenet keretében. A domborműveket az elbeszélés laza kapcsolata tartja össze, a figurák csak applikációnak látszanak, Ferenczy nem tesz erőfeszítést sem plasztikai eszközökkel történő összefűzésükre, sem a tér kitöltésére, így valóságos szobrászati kompozícióról nem is beszélhetünk. A timpanon tengelyében, közepén, a termékenység, a gabonaáldás istennője, Ceres ül, dúsán redőzött ruhában, fején koszorúval. Bal kezével átfogja a hatalmas bőségszarut. Jobb kezével a népviseletbe öltözött, magot hintő, ill. az egy pár lóval szántó alak felé mutat. Baloldalt egy gereblyét tartó nőalak, lábánál búzakévék és egy kaszát fenő férfi áll, mellettük legelésző tehén. A háttér mintegy félmagasságig a környező dombos tájat érzékelteti, az istennő karja alatt a távolban tornyos épületek (talán templom?) képeivel. Markó Miklós a Gömör-Kishont című lapban[27] úgy emlékezik, hogy a kaszát fenő Szatmári Király László, a szántó alak Szatmári Király György földbirtokos, végül a — szerinte — sarlóval ábrázolt (valószínűleg a magvető kézmozdulatát értette félre) Roffy Borbély László, Szatmári Király Pál veje lenne.

Ugyancsak ő állítja, hogy ennek a domborműnek a keletkezése időben megelőzte a kastély kertjében felállított emléket, amely Szatmári Király Pál 1852-ben bekövetkezett halála után készült. E szerint a kastély homlokzati domborművének keletkezési ideje 1850—52 közé tehető. A síremléken Ferenczy együtt dolgozik Izsó Miklóssal, aki a kőtalapzatot faragta.[28]

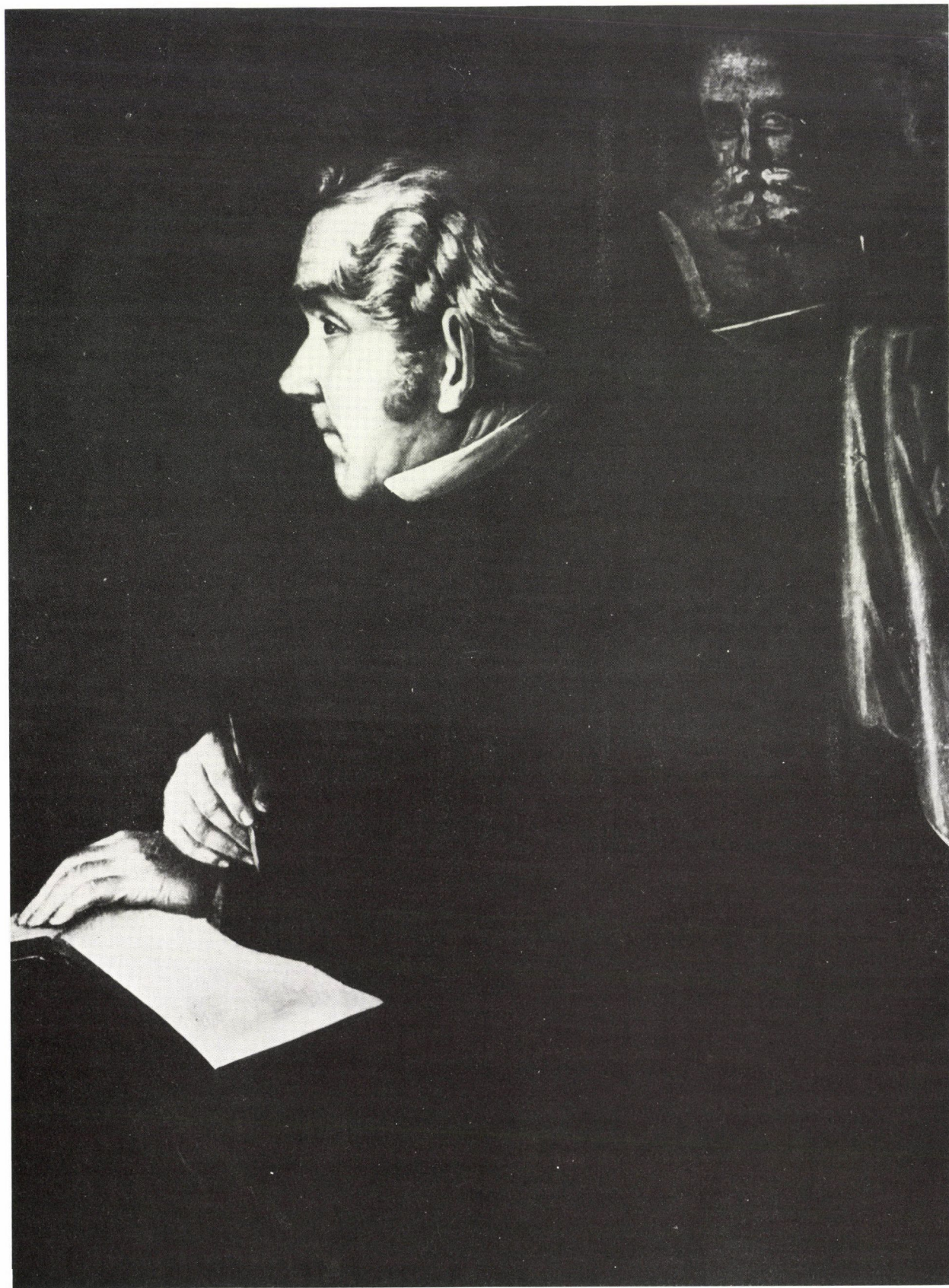
A rimaszombati visszahúzóds időszakában, valószínűleg 1853-ban jegyezte fel élete utolsó éveinek legjelentősebb eseményeit. A feljegyzésben, melyet a függelékben először adunk közre, a magánélet és a közélet történései egyaránt helyet kapnak.[29]

Néhány szobra befejezetlen maradt. 1855-ben még dolgozik Kölcsey portréján. A krassói fehér márványból faragott szobrot más fejezi már be. (1864-ben Szatmárnémetiben, a Deák téren állítják fel, 1902-ben a református templom elé helyezik.[30]) Lehetséges, hogy a rimaszombati ún. Széchenyi-kertben egy Ferenczy-művet állítottak fel. Egyes források szerint Kossuth Lajos mellszobrát is megmintáztá. Néhány kisebb szoborkezdemény a jánosi kastélyban maradt.

Ferenczy képmását a korábban említett Anton Philip Richterén kívül többen is elkészítették. Ismeretes Giovan-



10. A jánosi kastély homlokzati domborműve, 1855 körül



11. Latkóczy Lajos: Ferenczy István képmása, 1847—48.



12. Barabás Miklós: Ferenczy István képmása, 1897. MNG Adattár, ltsz. 9359/58

ni Battista (?) Monti (1820—24 között), Teleki Blanka (1832), valamint Johann Tobias Kaergling (1834) munkája. Ezek a fiatal, ill. a középkorú művészt ábrázolják.

Az idős Ferenczyről először közlünk egy idáig publikálatlan arcmást. (11. kép) A rozsnyói születésű Latkóczy Lajos (1821—1875) festő műve már a rimaszombati „visszavonulás” időszakából való. Erre utal mindenekelőtt a szembenézést elkerülő, tartózkodó beállítás, valamint a művész keze alatt az üres papírlap — s a jobb felső sarokban két szobormű, amelyek e korszak termékeit idézik. Megfáradt, szomorú embert állít elénk, aki már örökre letett Mátyás király érc lovasszobrának megmintázásáról. A szobrászművész családjának tudomása szeirint a kép talán Kassán készült, 1847—48 körül, amikor Ferenczy öccsénél járt látogatóban.[31]

Barabás Miklós is megfestette az idős mestert. A kisméretű, fára festett portré (12. kép) bal sarkában a szignó: Barabás M. 897. A festőművész Önéletrajzához csatlakozó jegyzék (Academiából ki jöttöm után készített munkáim 's azokból jóvedelmeknek jegyzőkönyve) csak 1894-ig sorolja az elkészült műveket, ebben tehát nem szerepel. A szerzőség igazolásához azonban hozzásegít a kép hátán olvasható felirat: „Ferenczy István 'a Művész — 1830 és 1840 között — Szilágyi féle megrendelés”. Ezt fel tudjuk oldani: Szilágyi Sándor, a Magyar Történelmi Életrajzok szerkesztője rendelte meg Zichy Antal gr. Széchenyi István életrajza című művéhez, amelyben meg is jelent, 1897-ben.[32]

A portré nagy valószínűséggel a Meller Simon által is publikált dagerrotip ismeretében készülhetett[33]. Barabás és Ferenczy ismerték ugyan egymást a Pesti Műegyletből és Fáy András házából, de a szobrász ekkor már négy évtizede halott volt, s az idős Barabás emlékezetének támogatásához nem ártott a fényképet felhasználni.

Szatmári Gizella

FÜGGELÉK

Ferenczy István kéziratos feljegyzései

1847.dik Eszt. 17^{dik} nov. ki indultam Rima Szombathból Kassára. Jósef Ötsém ot lévő Paphoz es ott maradtam egész Április 17^{dik} 1848.

23. Febr. 1848 ütött ki a Frantzia zendülés midőn Luis Filep és családja el üzetek

15 Martz volt a Pesti 12 ponti petitio Fő szereplő Nyári Pál és Klausál

14^{dik} May égett meg a Kispást és 13^{dik} Juni a Cserencsényi Kapun lévő csűrök

26^{dik} Juny volt a'Követ választás

9^{dik} Juny választattam meg Építői Biztosnak

9^{dik} July voltam az Ozdi vasgyárba

31^{dik} August indultam Pestre és 24^{dik} September jöttem vissza R.Szombatba

6^{dik} Oct. volt Bétsbe azon nagy szerű Craval melyben a Katonaság kiszorított a Fegyvertár bevétetett a Cs. familia el ment előbb Lintz felé később Olmützbe
30 Octob. volt a Magyar és Austria közti csata Fichamant és Svekhátnál Kossuth jelen lettébe. Generálisok Moga és Görgei.

11 December vetetett be Kassa Városa Schlick által. 16. 18. Decemb. Sopron Moson Posen Nagy Szombath 1849 5^{dik} Januar vétetett be Pest Buda a Császáriak által es az előtt való napokon vonult Debrecenbe az Ország-Gyűllés Windischgrätzhet következők mentek Majláth György Gr. Majláth Antal Batthyány Lajos Lonovits püspök és Deák

Ferenc, Batthyány nem fogadtatott el. Pázmándi Dienes az Elnökségről le mondott.

21. 22. Januar étzaka álmodtam hogy Pesten voltam és ott mondtok hogy Jósef Ötsém már 3 napja hogy rám várt és most fél Nappal ment el.

22 Januar Schlik Tartzalnál meg veretett Klapka által es Perczel Moritz Szolnoknál győzött

12 Febr. érkezett RSzombathba először két császári Karoszir

13^{dikba} 40 Dragonos de a Városba bé se jött hanem azon este vissza ment

14 Februar korai hajnalba jött circa 3000 ember minden fajból és az eleje Osgyánnak tovább ment az utollya Szombathba maradt másnap 15^{dik} ezek is tovább mentek és jött vagy 4000 ember nagyobb a városba maradt leg keservebb nap 18^{dikán} ezek is el mentek es jött vissza osgyánpinczről (?) vagy 2000 Gyalog 6 12 fontos ágyuval és valami dragonyossal ezek 21^{dikén} el mentek János felé.

26^{dik} Feb. jött vagy 110 Magyar Gyalog a Fekete Sárga zászlót le vették és Janosi fele a honnan jöttek vissza mentek

27^{dikén} vagy 30 Holanus két órát mulattak jöttek Szabadka felől és enni valót Szabadkára ki vitettek némelyek szerint ott is háltak és ezzel el tűntek.

16 Martz 1849 vétetett le másodsor a Sárga fekete zászló a R.Szombathi Toronyból és 21^{dikbe} tüzetett ki a veres fejr zöld.

22^{dikbe} érkeztek 1000 gyalogság magyar és 40 Huszár 2

ágyu Benyitzki vezérlete alatt 23^{dikba} este 7 ½ órakor el indultak Losoncra, oda értek 24^{dikbe} 11 és 12 órakor és az ott lévő Császári Serget meg rohanták nagy hó fergeteg lettebe és vagy nyolcz tisztet és 213 közvitét 11 bagasias szekeret el foglaltak és azzal még vagy 60 lovat pénzt zászlót estére R.Szombathba vissza térek és 28 Martz R.Szombathból Tornallyának mentek. — 15 Martz Szeben bevételre Bem Tábornok által jelen volt 4000 Muszka és 600 Kozák.

14^{dik} apr. 1849 kiálltatott ki a Debreczeni Ref. Temp-lomba a Magyar Ország függetlensége a Habsburgoktól. 10 April a Vatzí Ütközet.

24 April Szent György Nap ment be először Pestbe a'Magyar Sereg. 5^{dik} May Buda Pest Ágyuztatása. — 9^{dik} Majj kaptam Jósef Ötsémtől Kassáról hosszas halgatás után az első levelet. 16^{dik} Majj Bem Orsovát be veszi 21 Majj Buda bé vétele Görgey által 17 Majj RSzombath ünnepe

29^{dik} Majj Novák Danyi egy ostoba és nagy gazember Budán Hadi Törvényszékieleg agyon lövettet.

23 Juny mentek a Muszkák Kassára 15^{dik} Juni érkezett Jósef Ötsém R.Szombathba itt történt tüdő Gyulladás és 4^{dik} July indult Sz. Péter felé vissza Kassára.

1^{so} July Capitulált Perger Parancsnok Arad Várába es a Mieink be vonultak.

19, 20, 21 July 1849 vonult keresztül Rima Szombaton a Görgei Artur Serege circa 40000

23^{dik} hajnalba érkezett a Muszka Sereg Szabadkára 24^{dikbe} a' fő Test a Görgeie ment Miskolcztanak a Muszkáknak csak egy kis része ... 4000 ember a többi pedig a Tornallyai uton 25^{dikbe} lövettet meg a Szombathi határba alattomba egy Muszka alvitéz és egy főbb vitéz megsebesített ebből következett sok aggodalma R.Szombathnak.

27^{dik} dél után mentem Szabadkára Katinszkival mint a Muszka vezért el fogadám és a Város eránti kiméletre birni kinek elő csapatya 30 July este 8 óra után meg is érkezett de Nassof General Varsóba utazván jött 31 July Herczeg Gallitzin General és Obester Rodievski ki a Szabadkán háltak és 1^{so} August jöttek a Városba a midőn ismét a Nagy Városi Deputatio eleibe szonokolt ez alkalommal Haviar (Staviar?) Eugene ... 5^{dik} August délbe érkezett Szabadkára nagy véletlenül vagy 2000 Muszka és már este felé tudósítottatott a Város hogy Putnok...ből fog jönni 6^{dikán} vagy 2000 melly 11 óra tályba el is kezdődött jönni es tartott délutáni 4 óráig 7^{diki} August ezek el is mentek a Szabadka felé.

Állítólag 12 July fogatott el az Ötsém es én 8^{dik} August mehettem Kassára öt talán ott találhatót látni de már ekkor 3 hete el vitték Krakkó felé ő pedig hír szerint Tarnovban betegen maradtott némelyek szerint meg is holt ... 13^{dikbe} érkeztem vissza R.Szombathba el indulásom napján a Szombathi hegyekről láttam Losonc város égésének füstjét. Kassán beszéltem Péchy királyi Comissariussal és Vitéz alispánnal.

13 August tette le Világosvárnál Görgei a'fegyvert hol még Leiningen Nagy Sándor Lenkey s mások hír szerint 30 ezer ember es 136 ágyú.

17 August holt meg Rotkó Jósef szeretett Barátom és ez előtt való Éttzaka egy csűr meg égett.

14 Sept. 1849 álmodtam Jósef Ötsémnek R.Szombathba jövetelét midőn éppen gr. Nádasdy nálam volt és a Kapu alatt velem bejött.

16. Septem. Érkezett R.Szombathba Baro Levardovszki Csapatja vele ... több Tisztek

4^{dik} Septem. tölt el a Komáromi Parlament idő. 18^{dik}

Septemb viradóra álmodtam hogy Schreiter Kassáról RSzombathba volt.

11. September indult ki Jósef Ötsém Krakkóból és 15^{dikbe} ért Kassára s 22^{dikbe} szabadult ki. 23^{dikben} írt hozzám es 27^{dikben} kaptam meg.

2^{dik} Octobris kapitulált Klapka Generális Komáromba.

5^{dik} Octob. jöttek RSzombathba a Vadász csapat Garnisonba.

6^{dik} Octobris lövettet agyon Batthyány Lajos Pesten valamint Csányi és Jeszenák fel akasztattak ugyan ezen a napon Aradon Kis Ernő Vecsey Aulik Török Lahner Schweindel Pöltenberg Knezih Leiningen Dessfi Aristid Lazar Damianits. Gáspár pedig 10 esztendei fogság.

4^{dik} Nov. 1849 ki indultam Kassára a már szabad Jósef Ötsémet látogatni.

10^{dik} Nov. jött vissza RSzombathba

13^{dikről} 14^{dikre} Éjszaka Jánosiba háltam Szathmáry Urnál és álmodtam Nyáry Pállal hogy beszéltem.

7^{dik} December halálozott meg de Gerando August némelyek szerint Szász országba. Frantzia születésű igen jó barátom.

14^{dik} Január 1850 el utazott Jánosiból Borbély László — igen le verett kedélyem

15 Január foglalta el Parker angol admirál a Görög kikötőket nevezetesen a Pireust.

Hölgyfutár újság april 8^{diki} 1850" Ábrányi Emil egyike esmeretesb íróinknak april 7^{dikén} sirba követte nem rég elhunyt fiatal nejét s holnap s.a't. ezen nő volt Lángh Paulina egy nő ki engem soha egy pillanattal meg nem bánta még mint 4 éves gyermek egész utolsó pillanatig minden búmba művészi el merültségembe egyedüli fel vidítom, termete ritka Angol, kedélye s jelleme Római testvére az előbb meg holt Langh Agnesa a föld csendesen ringasson benneteket

24^{dik} Majy 1850 löttek Berlinben a Burkus királyra, s ha jól tartom, 25^{dikbe} mentek Pestről Török Országba a Kossuth gyermekei. 3 May 1850 27 dik Juni indultam Rima Szombathból Pestre 30^{dikba} érkeztem oda. 31^{dikbe} Fáy Andrishoz szállottam és ötödik Juli látogathattam meg Nyáryt. 6^{dik} July voltam Hajnaunál és dél után ismét Nyárynál és tovább egész ki szabadulásáig melly 30^{dik} August adatott tudtára Mihalovszky őrnagy által.

31^{dikbe} mentünk Nyáregyházára a Schodelné Böckne társaságába Nyáryval a vas uton

15 Septemb. értem vissza Pestre meg egy hetet Pesten mulatva 21^{dikbe} indultam RSzombathba szerencsés jó társaságba és 23 Septem. érkeztem haza ide meg leptten Draskotzy Sámuelné levelével mellynek tartalma volt a Tompa és Pálóczy által irt versezetek a le nyugözött Hazához ugyan ekkor más két levelet kaptam Jósef ötsémtől egy órával és ruhának való készlettel de az órát a három héttel utánnan következő RSzombathi vásár alkalmával el vesztettem vagy el lopták.

25 Octob. olvastatott fel Betsbe a Művész Akadémia a Szent Annának létező eddigi rendszere meg semmisítése. Lásd az Ost Deutsche Post újság.

10^{dik} Decemb. 850 Halálozott meg Bem Generális Aleppoba. Az 1851-diki Illustrierte Zeitung első száma említést tesz rólam.

1851. 12. Január Oroszi Jósef a Hirnök szerkesztője később szerkesztője a Völker Bundnak 12^{dikén} Párizsban magát agyon lötte egy levelet irván Klapkának hogy ingóságait vegye át.

7^{dik} Juny 1851 a Leipzigi Illustriert Ujságba közölte gróf Teleky Blanka és tarsalgonőét Elisa Erdődi el fogatását.

8^{dik} August reggel igen szerentsétlen esésem az állásról ugyan azon nap dél Utánni két óra tájban nagy mennydörögés menkö hullás mind Rima Szombathba mind Tamásfaluban házba ütött.

1851 7^{dik} October Magyar Hirlapban ezen el ítétek A Halálos Büntetést el engedődött: Boronkai Lajos Egresi Gábor Ferdinándi Bertalan Kubinyi Eugen Lombay Imre Szentiványi Károly és Szontay Károlynak.

10 évet kaptak Betze János Botzko Dániel Bonus Sámuel Josepovich Antal b.Lusinczky Pál Sillye Gábor, és Szeles Lajos

6 évet kaptak Boronkay Albert Csertán Sándor Csiki Sándor Fiath István Hoczel Márton Jakovits József gr.Kun Gothard Madocsányi Pál Mihályi Gábor Nyári Pál Ostrovski Josef és Szentiványi Imre

4 évet kaptak Bernáth Josef Dobozsi István Hunkár Antal Man Josef Murgu Eutim Pajor István és Ragályi László Miksa

2 évet kaptak Eötvös Mihály Hodosi Miksa Náway Tamás Farkassányi Sámuel

1852 21 July jött az Ötsém Kassáról Soros Deáknétul egy ajándékkal egygyütt

1852^{dik} Septembris halálozott meg Pesten a Vas Pályánál Szathmáry Király Pál és 26^{dikba} temettetett el Jánosi-ba fiaai Barátai és számos tisztelői által

31^{dik} Decem. 1852^{dik} Magyar Hirlap tártzájába van le írva az Erison által fel talált melegített leg általi hajó mozgony

22 May 1853 Ferenczy Teréz Szécsénbe elte 23^{dik} évében egy Pisztoly által életének véget vetett. 20^{dika} mint

Hattyu dalát ezen következő írta és 21^{dikén} a Postára tetete lásd Divat csarnok Nr. 18.1853

1853 21 July reggel 9—10 óra között vitetett el Blanka Pestről Kufsteinba Gőz kocsin

1853 8^{dik} Septem. találtatott fel Orsován a Magyar Korona 16^{dikán} érkezett Budára és 17^{dikbe} vitetett Bécsbe és 21^{dikbe} vissza Budára

1853 23^{dik} August volt az ötsém József igen veszedelmes beteg s 26^{dikán} kaptam fölöle levelet.

1853 4^{dik} Octob. érkeztem Pestről vissza Rima Szombathba

1854 18 April Reggeli 5 és 6 óra között halálozott meg Maris Néném élete 67^{dik} évébe Férjnél volt Káposztás Józsefnél — ekkor Husvét kedje 18^{dik} Áprilisba esett.

1854. 26^{dik} July érkezett József Öcsém Rima Szombathba vele töltött kedves Napjaim és 11^{dik} August utazott el Miskolcz fel vissza Kassára NB az öcsémnél levő Városi Kötelezvény 21 aug 1848 van datálva s a' Nálam lévő 23^{dik} Februar.

1854 19^{dik} Septemb. Halálozott meg Schodelné Rozáli Nyáregyházán esteli 8 ½ óra között és 21^{dikbe} temettetett el meg holt élte 44^{dik} évébe.

1855 14 Majy Ment el az öcsém Kassáról Betsbe Vallás Úgy Thun Miniszterhez Protestáns Egyházi Tanácskozmányra 1855 1^{ső} Septemb. állott a Pesti Naplóba a felöllem irt Kubinyi Ágoston levele

1855 13^{dik} novem. halálozott meg Győri Istváné Ferenczy Julianna

1855 21. Novem. Temettetett el Pesten Vörösmarti Mihály Barátom a fothi szőlő közbirtokosom

JEGYZETEK

1 *Berecz Károly*: Ferenczy István. Vasárnapi Újság, 1859, 217—18.

2 *Fáy András*: Ferenczy István emlékezete, Budapesti Szemle, IX. kötet, 1860, 50—70.

3 *-n-n*: Ferenczy István emléke. Gömör-Kishont, 1902. jún. 12.

4 Ferenczy-ünnep Rimaszombaton, Pesti Hirlap, 1909. szept. 28.

5 Kazinczy levelezése. XIX. kötet, Budapest 1909, 276.

6 Kazinczy levelezése. XXIII. kötet, Budapest 1960, 348.

7 Vasárnapi Újság, 1911, 481.

8 Művészet, 1902, 219.

9 Kazinczy levelezése. XVIII. kötet, Budapest 1908, 238.

10 *Becske Bálint*: A széphalmi Kazinczy mauzóleum ereklyéinek jegyzéke. Budapest 1909, 12.

11 Kazinczy levelezése. XX. kötet, Budapest 1910, 306.

12 *Mitrovics Gyula*: Kazinczy esztétikai törekvései. Budapesti Szemle, 1929. febr., 213.

13 Kövy Sándor (1763—1829) jogtudós, a sárospataki főiskola tanára

14 *Biró József*: Nagyvárad barokk és neoklasszikus művészeti emlékei. Budapest 1932, 149—150.

15 Pesti Divatlap, 1844. 51. sz. 401.

16 Magyar Művészet, 1931, 180. *Lyka Károly*: Nemzeti romantika. Budapest 1982, 152.

17 Művészet, 1909. 60—61. Halász 1848-ban Izsóval együtt Jakovetz rimaszombati kőfaragótól kerül Ferenczyhez, majd Alexy, ill. Marschalkó munkatársa.

18 Der Spiegel, 1846, 463., ill. Ferenczy István levelei. Rimaszombat 1912, 333.

19 *Zádor Anna—Rados Jenő*: A klasszicizmus építésze Magyarországon. Budapest 1943, 76.

20 Honművész, 1840. 197—200.

21 Ferenczy István levelei. Rimaszombat 1912, 324—25.

22 Pesti Hirlap, 1842, 123. sz. 158.

23 Magyar Nemzeti Galéria Adattára, 4145/1942

24 *Berkeszi István*: Temesvári művészek. Temesvár 1910, 106.

25 *Nyitrai László*: Ferenczy Istvánra emlékezünk. Honismeret, 1981. 3. sz. 19.

26 *Erdélyi Géza*: Miks Ferenc. Művészettörténeti Értesítő XXX. 1981, 273.

27 *Markó Miklós*: Ferenczy István emléke. Gömör-Kishont, 1906. 8. sz.

28 Ferenczy István levelei. Rimaszombat 1912, 411.

29 ld. Függelék, Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztálya, ltsz. 1902-781.1-8. A napló a közölteken kívül egyéb vegyes feljegyzéseket is tartalmaz (angol lap Kossuth angliai útjáról, southamptoni beszéde, fogadtatása stb.) Az utolsó lapon egy köhögés és nátha elleni gyógyszer, valamint „sonka füstölő Pátz” receptje található.

30 *Fábián Sándor*: Szatmár, Ugocsa és Bereg közigazgatásilag előre egyesített vármegyék 1924—1938. Budapest 1939, 269.

31 Latkóczy Lajos alkotásának fényképe a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában, ltsz. 10602/59

32 *Zichy Antal*: Gr. Széchenyi István életrajza. Budapest 1896, 626—27. A képet a 121. oldalon közli. A kép a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában található, ltsz. 9359/58.

33 *Meller Simon*: Ferenczy István élete és művei. Budapest 1906, 347.

ADATTÁR

KAPOSSY JÁNOS HAGYATÉKÁBÓL II.

A jelen közlés részben kiegészítése, túlnyomórészt pedig folytatása a Művészettörténeti Értesítő 1990/1—2. számában megjelent elsőnek. Kapossy János a Nemzeti Múzeum irattárából jegyezte ki a művészettörténeti vonatkozású adatokat. Feljegyzéseit a MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja őrzi.

- 1837
68. nov. 24. Nádor Ő Fens. meghagyja az igazgatónak, hogy a Sándor-utca felé levő házikók lakói azokból kiköltözzenek, mert telkeik a múzeumi új épület alapjául szolgálандnak.
- 1838
1. jan. 5. Gróf Cziráky Antal megküldi az igazgatónak néhai Stifft báró tiszteletére vert emlékpénzt.
2. jan. 18. József nádor Ő Fensége megküldi az igazgatónak *Ehrenreich Ádám* akadémiai aczélmetszőnek ajándékát, mely 100 magyarhoni nevezetesebb személy arczképét magában foglalja.
7. jan. 28. Az igazgató egy Ő Fenségéhez intézett felterjesztésben ... kéri azon határok kijelölését, melyekig — minthogy a természet három országa s a kézművek köre olly roppant kiterjedésű — a magyar múzeum mint nemzeti intézet terjeszkezhetik ezen osztályok bővítésében...
23. márc. 28. Nádor Ő Fensége a Jankovich féle háznak düledő állapota miatt az ebben létező múzeumi drágaságokat és kéziratokat a budai országos pénztár épületébe vitetni rendeli.
27. máj. 30. Az igazgató jelenti a Jankovich féle gyűjtemény egy részének átvételét az abban levő képeket ideiglenesen az egyetem egyik nagy termébe javasolja tétetni s a drágaságok becsét maga meg nem ítéltetvén kéri ezen célra Müller Lajos aranyművest 3 pfrtnyi napidij mellett megkerestetni.
28. jún. 16. Az igazgató jelenti Nádor Ő Fenségének, hogy a Jankovich-féle fegyvergyűjteményt már egészen átvette, megküldvén egyszersmind az ezeket tartalmazó névsorok másolatát.
29. jún. 14. Nádor Ő Fensége a Jankovich féle gyűjteményi képeket az egyetem terme helyett célszerűbbnek tartja a Ludoviceumba vitetni; Különben a Müller arany-

31. jún. 19.

32. jún. 27.

33. jún. 27.

40—41. szept.

10—17.

45. szept. 24.

63. okt. 21.

74. nov. 8.

49. máj. 24.

52. jún. 8.

54. jún. 15.

62. aug. 10.

65. aug. 14.

69. aug. 20.

műves által megítélendő drágaságok az országos pénztári vagy levéltári épületbe vitelét helyesli. ...

Ugyanaz a múzeumi tárgyak az ő épületből a Ludoviceumba való átvitelét rendeli...

Ugyanaz a Csepel közelében talált római feliratú követ a múzeumba befogadni rendeli.

Ugyanaz a múzeumi tárgyaknak a Ludoviceumba való áthelyezés módját helyesli és erre 200 pfrtnyi költséget rendeli —

A nádor sürgeti az átvitelt

Az igazgató megküldi Ő Fenségének a Jankovich féle gyűjtemény régiségei felletti egyik névsort.

Az igazgató megküldi Ő Fenségének a Jankovich-féle gyűjtemény ... rendbeli gyűrüinek egyik névsorát.

Nádor Ő Fensége tudósítja az igazgatót, hogy a régi épület kulcsait Pollak építésznek adta át meghagyván ennek, hogy a még abban levő múzeumi tárgyak ép-ségben tartassanak.

1842

Nádor — felszólítja az igazgatót, hogy Baja mellett talált és Schuster József pesti aranyműves birtokában levő régi díszszerek iránt alkudozzék.

Nádor — meghagyja az igazgatónak, hogy a főnemlített díszszerekért Schuster aranyművesnek 200 pforintnál semmi esetre többet ne fizessen.

Nádor — Schuster aranyművesnek az említett arany díszszerekért 200 pforintot utalványoz.

Az egyetem ama része, hol a két nagy Krafft féle kép vagy, romba dőlni fenyegetvén, azt javasolja az igazgató, hogy a nevezett képek ez okból a múzeum új épületébe tétessenek át.

Nádor — tudósítja az igazgatót, hogy meghagyta Pollak építésznek a Krafft féle két nagy kép számára a múzeum új épületében alkalmas helyet kijelölni, egyszersmind az átszállítás költségét utalványozza.

Nádor — jelenti az igazgatónak, hogy Pollak építész a múzeum új épületében a

85. okt. 25. Krafft féle két nagy képnek ezek károsítása nélkül hely nem adhatván, az említett képek a Ludoviceumba vitessenek.
86. okt. 26. Nádor Ő Fensége megküldi a múzeum számára Markó Károly hazánkfiának üdvöztöknének keresztelését ábrázoló képét.
- Nádor — megküldi a múzeumnak a magyar orvosok és természetvizsgálók az idén Besztercebányán tartott nagy gyűlésökre vert emlékpénzt.

1843

- I. Ez évben dátum nincs bevezetve!!
- I. A Fenséges Nádor által küldi Campetti Placitus Epistoláját, melyet a szerző olasz nyelven írt s kiadott Luccában 1841-ben Markó Károly „Üdvöztökn megkeresztelését” tárgyazó festvényének dicsértetése, s melly Epistolát Deák Zsigmond caesaropolitai püspök ajándékban küldi a M. N. Museumnak.
23. Kubinyi Ágoston igazgatói kinevezéséről értesít a nádor —
28. Kubinyi Ágoston igazgatóvá kinevezési oklevele. —
37. A Fens Nádor értesíti az Igazgatót, hogy Pollak Mihály építőmestert a Museum új épületében a gyűjtemények új szerzeményei számára általengedendő hosszú szoba iránt utasítani méltóztatott.
38. Stoffer József, a nádori Cancellária Igazgatója átküldi Markó Károlynak még 1840-ben részvényesek által a Museum számára megvásárolt s eddig Főudvarmester Gróf Festetics ő excellenciájánál volt olaj-tájfestvényét aranyrámával együtt.
42. A Fens Nádor tudósítja az Igazgatót, hogy Ő Fensége meghagyásánál fogva Pollak Mihály építőmester a Museum új épülete kívánt rajzait az Igazgatónak kiszolgáltatni fogja.
99. Ő Fensége meghagyja az Igazgatónak, hogy egyetértőleg Pollak építőmesterrel a Széchenyi Országos Könyvtár számára megkívántatott új almáriomok rajzait s költségtervét több mesterember által készíttesse...
100. A pesti műegyesület értesíti az Igazgatót, hogy a Museum számára Tikos Albert és Markó Károly által készített olajfestvényt vásárolt s ezt csak ajándékban adandja a műegyesületi műlapok acélmetszvényeivel együtt.

1844

6. Ő Fensége átküldi Pollak Mihály építőmester nyilatkozatát és terveit a Széchenyi Országos Könyvtár butorzata felől azon meghagyással, hogy azok iránt a nevezett építőmesterrel az Igazgató értekezék.
25. A temesvári városi Tanács megküldi a Museumnak a természetvizsgálók által

31.

77. márc. 24.

80. márc. 29.

88. érk. ápr. 9.

116. jún. 18.

117. jún. 18.

119. jún. 18.

19. febr. 19.

nevezett városban 1843-ban tartatott gyűlés emlékére az említett város által veretett emlékpénz ezüst példányát.

Az Igazgató tudósítja Deák Zsigmond caesaropoli püspököt ... hogy az általa a Museumunk számára küldetett és Markó Károly által készült Megváltóknak Keresztelését ábrázoló olajfestvény a Museum gyűjteményébe valóssággal beadatott, Markó művész által készült más két képpel együtt.

1846

A Fens. Nádorispán átküldvén a Kisfaludy-emléktársaság s Kölcsény-emlék-egyesület kérelmi levelüket a Kisfaludy Károly és Kölcsény-emlékeknek a M. N. Museumban felállításuk ügyében, meghagyni méltóztatik az Igazgatónak, hogy ezek iránt értekezvén Pollak Mihály építőmesterrel, véleményét terjessze fel.

A Nádor Ő Fensége átküldi Külkey Henriknek a honi szobrászoló társulat nevében benyújtott folyamodványát a Mátyás Király emléke töredékeinek a Museumban letéttetése ügyében meghagyással, hogy ez iránt az Igazgató véleményét terjesszen fel. —

Ő Fensége utalványozottnak jelenti a kisebb képek és szobroknak a Ludoviceumból múlt héten történt behozatásának költségét 53 ezüst frt-ot.

A Fens Nádor megjegyezni méltóztatik hogy a Kölcsény-emlék a 77. szám folytán a Museum szoborgyűjteményében állíttassék fel a belső udvarok egyikén, hanem kívánja Ő Fensége, hogy az Igazgató tanácskozzék Pollak M. építőmesterrel s a Kisfaludy társaság elnökével, lehetne-e ezt a Museum külső terén felállítani, mi iránt Ő Fenségének külön jelentés tétessék, ideiglenesen azonban a nevezett emlék a Museum körül levő raktárba behelyeztetetik.

Ő Fensége a 80ik szám folytán megjegyezni méltóztatik, hogy Mátyás Királynak Ferenczy által készült mellszobor s a két bronz-öntvény a szoborterembe, a 3 gipsz-öntvény a terem előtti folyosón állíttassék fel, a talapzathoz tartozó nagy köveknek azonban a Museumba hely nem adathatik.

Ő Fensége a Krafft féle képek s egyéb szobrok behozatási s felaggatási költségekre fordított 111 frt 12 krt ppben utalványozottnak méltóztatik kijelenteni.

1847

Vári Szabó Antal ügyvéd özvegy Jankovich Miklósné nevében a M. N. Museumnak ajándékban hozza azon ércz szekrényt, mellynek belseje egyik oldalába Báthory Zsigmondné, másikába atyja Károly főhg viaszból készült mellképe van rejtve.

20. febr. 25. Az Igazgató köszönő levelet ír főtdő Lé-
vay Sándor egri kanonok s címz. Prépost
urnak az egri káptalan nevében M. N.
Múzeumunk részére küldetett s Pyrker
Jan. László patriarcha-érsek papi jubi-
leumára veretett ezüst emlékpénzért.
21. febr. 27. Az Igazgató kegy. utalványozás végett
felterjeszti a Fens. Kir. Helytartónak
Szentpétery József ezüstmíves árjegyzé-
két, melyben a kapus részére készített
ezüst buzogány díját (94 frt) kifizettetni
kéri.
29. márc. 14. Az Igazgató Szerencsy István kir. sze-
mélynök Ő Excjának s a tt. Kir. Tábla
biráinak megköszöni azon 550 pgő frtot,
melyeket Ő csász. kir. Felsege uralkodó
királyunknak *Monti Rafael* által készít-
tetett szobraért áttalküldeni méltóztat-
tak.
31. márc. 20. Az Igazgató megkéri tt. Patay József
Táblabíró Urat, eszközölné ki, hogy a
pestmegyei gazdasági fiókegyesület által
veretett emlékpénz a M. N. Múzeumnak
megküldetessék.
47. ápr. 24. Gróf Grünne Károly Fens. István
Főhg. Főudvari Mestere s Meghatalma-
zottja felszólítja az Igazgatót, hogy a di-
csőült József cs. kir. Főhg. s Nádorispán
által végintézetileg a M. N. Múzeumnak
hagyományozott Margit-szigeti s Alcsú-
ti régiségeket vegye át.
- 1848
98. nov. 3. Az igazgató hasonlólag kéri Czánczy N.
lőcsei képirót, hogy maga művével és
életírával gazdagítsa az említett inté-
zetet.
99. nov. 2. Szász Károly vall. s közokt. Minist. álla-
dalmi titkár áttalküldi Kiss Bálint képtá-
ri t. ör. folyamodványát véleményadás
végett.
102. nov. 14. Duscher Ferenc pénzügyministerségi
álladalmi titkár felszólítja az igazgatót,
hogy a m. kincstári elnök lakához tarto-
zott 78 darab olajfestvényeket mielőbb
nézesse meg, minthogy az azokból kivá-
lasztandók a Múzeum részére fognának
átengedtetni.
104. nov. 12. Szász Károly vall. és közokt. Minist.
állad. titkár meghagyja az igazgátónak,
hogy Pollack Mihály építőmestert érte-
sitse, miszerint oct. 30.-i felterjesztését a
Ministerium magánál tartá, hogy a nov.
hónapra maradt 61 frt 35 kr.-t dolgoz-
tassa fel, de többet nem, hanem fő- és
...-számadását terjessze fel, s mi volna
még a Múzeumban teendő, említse.
104. nov. 4. Az igazgató nyugtatóványa Gr Zichy
Ödön ritkaságai átvétele felől.
116. dec. 20. Ghyczy Miklós, a pénzügy-ministerségi
álladalmi javak osztályigazgatója helyett
áttalküldi néhai Kopácsy József her-
cegprimás pénzügyüteménye három
lajstromát s a Múzeum számára mutatni
választandók jegyzékét ugyan hozzá kül-
detni kívánja.
5. jan. 4. Schwörtz János építész arcképe. Szerze-
mény
6. jan. 5. Libay Lajos Keleti képeinek IV. füzetét
küldi. Szerzemény
52. ápril. 10. Plank Ferenc régiséggyüteménye.
53. ápr. 11. Kovács Mihály Bécsből vételre ajánlja
gr Festetics Samu képgyüteményét.
63. ápr. 18. Gr. Forray Iván albuma és mellszobra
küldetik.
66. ápr. 21. Semmelweiss József Weide „Magyar la-
kodalom” című képét ajándékozza. Szerzemény
67. ápr. 11. Brants éremgyüteménye vételre ajánl-
tatik. —
90. máj. 27. Libay Lajos Keleti képeinek utolsó fü-
zetét küldi. Szerzemény
103. jún. 9. Ormós Zsigmond 15 képet ajándékoz. Szerzemény
105. jún. 16. Züllich Rudolf szobrásznak megenged-
tetik a régiségosztályi porcellán-szob-
rocskákat lemásolni és kijavítani. —
107. jún. 6. Kalmár György b. Simonyi ezredes arc-
képét ajánlja vételre.
122. júl. 20. A Képcsarnoki egyesület Madarásztól
„Hunyadi László” Marastoni Jakabtól
„Szerzetes” és Marastoni Józseftől „Ba-
chansok” című festményeket ajándékoz. Szerzemény
134. aug. 18. A pesti műegylet „V. Ferdinánd a Ki-
rálydombon 1830-ban” című festményt
ajándékoz. Szerzemény
149. szept. 15. Markó Károly Florenzből jelenti, hogy
Szilassy Viktor festész meghalt, ...
több képe megszerezhető volna.
177. — ? —
182. nov. 8. 52 disz-szék a megyék címereivel.
Scitovszky bibornok-primás 50 éves
papságát illető érmek ... Szerzemény
191. nov. 20. Dr. Pólya József Barberini „Szent Jó-
zsef” című festményét ajándékozza. Szerzemény
193. nov. 15. Kazinczy Ferenc emlékszobra a nemzeti
museum számára
202. nov. 30. Hegedűsné arcképe. Szerzemény
204. dec. 2. Kiss Bálint két kőrajzát ajándékozza. Szerzemény
207. dec. 4. Petschnig J. tanár régi edényeket akar
lefesteni.
219. dec. 21. A bécsi „Scheller-érem” Tandler cs. k.
helytartósági tanácsos ajándéka. Szerzemény
- 1860
15. jan. 31. Gróf Zichy Edmund 3 régi képet aján-
dékoz. Szerzemény
19. febr. 7. A Berzsenyi-émlék tárgyában Somsich
Pálhoz írt levél.
22. febr. 9. Bajzáth György Donát János „Hebe”-
jét ajándékozza. Szerzemény

36. márc. 8. Nagy régiség- és műkiállítás 1861-ben a múzeum épületében
60. ápr. 11. Hegedüsne atyja kívánja elhunyt leányának a múzeumban levő arcképét kőnyomatban levétni.
61. ápr. 11. Venesz József képeket kíván a museumi képcsarnokból másolni.
64. ápr. 14. Libay Lajos munkájának (egyiptomi tájképek) utolsó füzetét küldi. Szerzemény
65. ápr. 17. Markó Károlynak két képe vételre ajánlatik.
86. ápr. 26. A feloszlott festészeti akadémia irományai a museumi könyvtárnak adatnak át.
90. máj. 2. Salamon Géza a képtárban másolni óhajt.
91. máj. 2. Meghívás Berzsenyi niklai emlékének leleplezésére.
112. máj. 11. Krauss Károly másolni kíván a képtárban.
107. érk. máj. 15. Spiro Lajos másolni kíván a képtárban.
120. máj. 13. Bernwalter Mór képeket kíván másolni.
134. jun. 12. Bichler képeket kíván másolni.
136. jun. 14. Tinódi Sebestyén arcképe. Szerzemény
156. júl. 16. Meghívó az udvardi Kálvária felszentelésére.
164. júl. 21. Emlékérem az 1856.-i párisi kiállításra. Szerzemény
165. júl. 21. Emlékérem az 1860-i sz. Péter és Pál ünnepéjére Rómából. Szerzemény
170. júl. 30. IX. Pius pápa arcképe. Szerzemény
178. aug. 8. Hewerdle Ferenc képeket kíván másolni.
180. aug. 13. Gróf Bánffy Dénesné 2 történeti képet ajándékozik. Szerzemény
210. okt. 8. A műegylet „Szüreti ünnepély” című festményt ajándékozik. Szerzemény
216. okt. 22. Négy bizanti arany lemez vételre kínáltatik
225. évk. okt. 31. Egressy Gábor arczképét ajándékozza Grimm Rudolf Szerzemény
229. nov. 3. Klobusiczky Péter kalocsai érsek arczképe — Szerzemény
242. nov. 26. Elhunyt Markó Károly képei iránt. — Szerzemény
262. dec. 20. Hollóssy Kornélia régibb arczképe a zenedének ajándékoztatik.
266. dec. 6. Madarász Viktor a museumi képtárban levő „Hunyadi László” nagy festményét a párisi műkiállításba akarja adni.
- 1861
17. jan. 19. A Képcsarnoki egylet ajándékozza a „Tanulmányozó Salvator Rosa” című festményt. Szerzemény
26. érk. febr. 2. Kiss Bálint képtári őrségét illetőleg.
27. érk. febr. 7. Pálík Béla a képtárban másolni kíván.
39. febr. 20. Székely Bertalan a „Lajos király holttestének feltalálása” című képe tárgyában. —
42. febr. 23. Id. Markó Károly mellszobra és életrajza.
66. márc. 18. „Fürdő nymphák” id. Markó Károly tájképét ajándékozza a Képcsarnoki egylet. Szerzemény
69. márc. 21. Hála felirat hg. Eszterházy Pálhoz képtárának Pestre áttétele végett.
80. ápr. 8. Tiroli emlékérem 1848-ról
85. ápr. 4. 2 bizanti lemezkép
93. ápr. 22. Buda városának térítvénye 1848-ban ide adott s most visszavett Mátyás király arcképe felett.
94. ápr. 23. Ybl építésztől visszakéretik a múzeumnak 3 alaprajza
114. máj. 7. Katona József szobrának leleplezése Kecskeméten.
125. érk. máj. 23. Beke Sándor egy vasdomborművet és 4 érmet küld. Szerzemény
133. jún. 4. Markó András „Római vízvezeték” és ifjabb Markó Károly „Naplemente” című festményeik ajándékoztatnak a Képcsarnoki társulat részéről.
148. érk. jún. 26. Ujabb 2 bizanti arany lemezkép. Szerzemény
73. júl. 28. Péter és Pálra Rómában vert ezüst érem. Szerzemény
191. aug. 28. A Műegylet „Dugovics Titus” című történeti festményt ajándékozik. Szerzemény
197. szept. 5. A Thököli-ünnepélyre vert emlékérem.
208. okt. 13. Than Mór „Imre Király” festményét, mely a múzeumban van, a londoni kiállításba akarja küldeni.
209. okt. 5. Palóczy László arcképe a múzeumba. Szerzemény
233. érk. okt. 17. Kegyes József másolni kíván a képtárban.
244. okt. 17. Dr. Bock megbízásából Petschnig ékszereket kíván a múzeumban festeni.
217. okt. 25. Messerschmidt mellszobrai eladók.
233. nov. 8. Gróf Brunswik Teréz Schwab Vilmos arczképét, „Thomiris Királyné” c. festményt és két Schwab által készített kis oszlopot ajándékozik. Szerzemény
247. nov. 20. Okolicsányi Mária 6 képet vételre ajánl.
272. okt. 20. 600 frankért Párisból képek kínálatnak.
- 1862
11. jan. 9. Markónak két képe a londoni kiállításra
13. jan. 14. Gróf Cziráky János I. Ferenc király arczképét visszaköveteli a kis hétszemélyes tábla terme számára
33. febr. 10. Székely Bertalan „II. Lajos tetemé”-nek megvétele iránt
55. márc. 24. Vörösmarty mellszobra a múzeum kertben.
57. márc. 27. A múzeumi nemzeti képcsarnok új rendezése.
75. márc. 30. Markó Károly két ifjúkori képe. Szerzemény
83. ápr. 27. Ujhelyi Imre arczképe vételre kínálatik
101. jún. 14. Id. Markó Károly utolsó művei.

103. jún. 20.	Biedermann Hnr. 2 Markó-képet ajánl vételre.	296. dec. 21.	Ligeti „Dévény várromjai” festménye irányában
108. jún. 27.	Székesfehérvárról kőrégiségek átszállítása Budapestre.		Szerzemény
119. júl. 8.	„Vadász-nymphák” című Markó műve.	297. dec. 20.	Id. Markó Károly „Krisztus a keresztfán” című festményét hagyományozza dr. Fortmayer.
141. aug. 17.	Ligeti „Girgenti romok” című festménye kínáltatik vételre.		Szerzemény
149. júl. 3.	Gróf Brunszwik József mellszobra	1864	
151. aug. 2.	Libay 2 műremeke	34. jan. 28.	Hany Istók vad gyermek képe és szobra irányában.
153. júl. 12.	Rómában vert „Péter és Pál érem” 1862-re.	89. ápr. 17.	Orlaynak „Milton”-képe kínáltatik vételre.
	Szerzemény	106. május 20.	Gróf Eltz Mária 6 képet hagyományoz.
158. aug. 27.	Elhunyt Sterio Károly „Jósnő” című festménye vételre kínáltatik		Szerzemény
169. szept. 5.	Szent István jobbja ereklyetartójának rajza.	107. máj. 27.	Az igazgató utazása Kalocsára képek végett.
	Szerzemény	114. jun. 18.	Than Mór „Az ember tragédiája” feletti festménye és Garzer János „Markó mellszobra” Ő Felsége által ajándékozva.
185. okt. 12.	A magyar képzőművészeti egyesület Brockynak „Amor és Psyche” festményét kívánja köre nyomatni.		Szerzemény
188. okt. 16.	A pesti műegylet Orlay Petrich Somának „Zách Felicián”-ját ajándékozta.	120. jún. 15.	Libay Samu „I. Napoleon szoborkája” ezüstsodronyból.
	Szerzemény		Szerzemény
216. nov. 12.	A kassai templomról levett 3 szobor megnyerése tárgyában.	131. jún. 25.	Tóth Mária képeket kínál vételre. —
231. nov. 11.	Nero (?) aranya kínáltatik Kis Szebenből a kir. helytartótanács utján	154. júl. 25.	Vidéky János „Keresztények üldöztetése Pompéjban” című festményének kiállítása a múzeumban.
234. dec. 3.	Kiss Bálint őr 400 frt jutalomdíjat kap.	155. júl. 31.	Izsó „Mélázó pásztor” című szobrát ajándékozta Gschwindt Mihály.
242. dec. 21.	Obrenovics Miks(a) arcképe kínáltatik vételre.		Szerzemény
244. dec. 29.	Ligeti „Saharai pusztá”-ja tárgyában.	160. érk. aug. 4.	Rubens-féle kép ajánltatik vételre 15.000 forintért
	1863	165. júl. 28.	A Szent Péter és Pálra Rómában vert érmet küldi a bibornok-prímás
51. febr. 25.	Tintoretto-nak „Szent János a pusztában” című festménye tárgyában		Szerzemény
102. ápr. 7.	Libay Samu I. Napoleon szoborkáját illetőleg	220. nov. 3.	Handler templommintája gipszből.
147. érk. júl. 8.	Mándy Ferenc kíván a képtárban.	223. nov. 5.	Zeune Drezdából régi magyar arcképeket ajánl vételre.
158. júl. 17.	Cáfolat egy Markó féle tájképet illetőleg a „Szinházi Látcső”-ben	234. nov. 20.	Régiségek lefényképezése Schäffer és Réthy által.
168. júl. 30.	Rómában 1863. sz Péter-Pálra vert érem.	236. nov. 21.	Mátyás Király parány-arcképét ajánldékozta Gróf Zichy Eduard
	Szerzemény	237. nov. 21.	Gróf Illésházy István arcképe
205. szept. 11.	Steinitzer A. J. Aradról egy a Marosban talált kis bronz Krisztust küld.	239. nov. 26.	Ormós a képtári nagyterem leírását akarja eszközölni
	Szerzemény	1865	
219. érk. okt. 5.	Székely Bertalan „Dobozy” festménye.	15. jan. 17.	Mányoki „Madonnája”. —
	Szerzemény	25. jan. 30.	Markó „Ariadne” című festménye.
240. okt. 16.	A magyar orvosok és természetvizsgálók pécsi emlékérmé kéretik Böhm J D-től.	34. febr. 8.	Medici Mária életére vonatkozó képek kínáltatnak vételre —
248. okt. 27.	Ajánlólevél Heinrich Ede festésznek	42. febr. 25.	Markónak „Ariadne Naxos szigetén” című festményét ajándékozta a nemzeti képcsarnoki egyesület.
254. okt. 28.	Bernát Erzsébet végrendeletében két képet szánt a múzeumnak		Szerzemény
258. okt. 31.	Gróf Széchenyi István arcképe Kovács Mihálytól.	60. márc. 17.	Kiss Bálint legfelsőbb helyen beadott folyamodásának hely nem adatik.
	Szerzemény	61. márc. 20.	Dr. Stessel Lajos „Szent János”-t ábrázoló festményt ajándékoz.
259. okt. 21.	Ajánlólevél Kovács Mihály történeti festésznek	70. érk. ápr. 14.	A Mátyás Király-féle missale címlapjainak másolatát ajándékozta Gr. Batthyány Lajosné.
275. nov. 26.	6 mozaikkép Keszthely Mihálytól		Szerzemény
285. dec. 11.	Muzslay Lászlóné „János fővétele” című festményt ajándékoz Pauszintól.		
	Szerzemény		

75. ápr. 19.	Gerenday Antal márványmű albuma. Szerzemény.	130. jún. 19.	Ifj. Gr. Pálffy Lipót egy nagy rajzát ajándékozta.
81. ápr. 22.	Barabásnak „A budapesti lánchíd alap- követétele” című festménye.	147. júl. 15.	Szerzemény Rómában sz Péter és Pál ünnepre vert éremnek egy példánya.
107. máj. 10.	Orient (Oriennnt!) József 2 festményét kívánja Schwarz György ide ajándékoz- ni.	155. aug. 4.	Szerzemény Ország Antalnak egy tollrajzát küldi ifj. gróf Nádasdy Ferenc.
126. máj. 29.	A Marastoni féle gipsz szobrok elvitelére felszólíttatik Marastoni József	165. aug. 23.	Szerzemény Kiss Bálint örnek ajánló levél
135. érk. jún. 7.	A Bartakovics érsek jubileumára vert érem dolgában	169. aug. 24.	Seidam a rimaszombati és más emlékérmek bélyegeit ajándékozta.
160. jún. 14. érk.	Tóth Mária képeket kínál ismét vételre.	193. szept. 19.	Szerzemény A Bartakovics féle emlékérem bélyegét kölcson kéri Seidam vésnök
195. júl. 27.	Szent Péter és Pál ünnepélyére Rómában vert érem egy példánya küldetik. Szerzemény	198. érk. okt. 16.	Őszi festmény Adler festész birtokában.
204. aug. 7.	Henszlmann Imre az igazgatói állomá- sért folyamodik.	199. okt. 19.	Felhatalmazvány Mayer Györgynek Londonban két történeti arcképnek a n. múzeum számára való átvételére.
247. szept. 13.	Rómer Flórián az igazgató őri állomásra folyamodik.	205. okt. 30.	Kőrégiségek elhelyezése a főlépcső alatti helyiségben.
249. szept. 18.	Vizfestmény albumot kínál vételre „S. Leykums Witwe” Bécsből	220. nov. 26.	Rónay János 240 frizachi érmet ajándé- koz.
257. szept. 28.	Thorwaldsen 6 domborműve tárgyában	239. dec. 20.	Szerzemény Bercsényi arcképe Lugosról
243. nov. 13.	Görög Demeter arcképe ajánlatik. Szerzemény		
298. nov. 25.	Régiségeket óvó törvény javaslatára ké- retnek adatok Dániából, Hollandiából stb —		
303. nov. 15.	Meghívó a magyar akadémia házának megnyitására.		1867
311. dec. 12.	B. Sina Simon „A budapesti lánchíd alapkövetétele” czimű nagyszerű fest- ményt ajándékoz.	26. jan. 18.	Frescoképek a múzeumi lépcsőn Lotz és Than által
313. dec. 14.	Szerzemény Királyok és fejedelmek dombormű ké- pei a népvándorlás korából állíttatnak fel.	30. febr. 8.	Deutsch testvérek a „Magyarország” ci- mű lapban Bercsényi arcképét kiadni kívánják
315. dec. 15.	Pozsony városa a természetvizsgálók XI. nagy gyűlésének ezüst emlékérmét küldi.	40. febr. 25.	Libay I. Ferenc mellszobrát ezüstsod- ronyból kínálja vételre.
317. dec. 17.	Szerzemény Kiss Bálintnak tagadó válasz felségfo- lyamodására.	55. érk. márc. 18.	Kassáról két képet vételre kínál Klein Ferenc
	1866	60. márc. 21.	Viola Ede Ferdinánd féle tallért ajándé- koz az 1542. évről.
4. 1865. dec. 27.	Leykums Witwe Bécsből több arcképet vételre ajánl.	63. márc. 26.	Lonovici érsek 5 olajfestményt hagyo- mányozott a n. múzeumnak.
12. jan. 4.	„Fedor és Angelika” Than Mór műve. Szerzemény		Szerzemény
20. jan. 9.	Augusta Faustina római érme küldetik. Szerzemény	97. máj. 6.	Kiss Bálint képtári örnek 600 frt évdi határoztatik.
22. jan. 12.	Gróf Teleki Miksa Madarász Viktor „Zrinyi és Frangepán” című festmé- nyét ajándékozta.	98. máj. 17.	Egy országos Kőgyűjtemény tárgyában művészeti és iparcélokra.
27. jan. 24.	Szerzemény Kiss Bálint képtári ör jutalom díja tár- gyában.	102. máj. 13.	Ung megye arany pecsétje felett nyugta kívántatik —
43. febr. 13.	Erzsébet császárné és királyné arcképe aláírás utján a múzeumi képcsarnok szá- mára.	106. jún. 3. érk.	Klein Ferenc képkiállítás végett kérde- zősködik.
44. febr. 14.	Böhm J. D. hagyományából vételre kí- náltatnak régiségek	110. jún. 10.	A koronázási érmek tárgyában
45. febr. 15.	„Zrinyi és Frangepán” kép lemásolása a „Hazánk” című lap számára megenged- tetik.	111. jún. 3.	Egy Julius Caesar-érem kínáltatik vétel- re.
98. ápr. 28.	Bene Antal viaszvirágképet ajándékoz. Szerzemény	114. jún. 15.	Brocky által festett Kmetty és Mészáros magyar tábornokok arcképei tárgyában.
		123. jún. 18.	Messerschmidt 49 mellszobra vételre ajánltatik.
		130. jún. 26.	Piloty és Lochle képlenyomat-gyűjte- ményt ajánl 876 frton
		132. júl. 6.	A koronázási nagy emlékérmek tárgya- ban
		167. szept. 16.	Koch Róbert Verseczről 4 képet vételre ajánl.
		200. nov. 14.	Gróf Pálffy Lipót a „Szózat” feletti toll- rajzát ajándékozta. Szerzemény

206. dec. 3.	Baranyamegyei Monostor mellett talált bronz szobrot ajándékoz Nendtwich Károly tanár.	188. érk. aug. 12.	Gyelmis(?) - Latinovics Cecília 500 frtot hagyományozott egy a múzeumi képcsarnok számára festendő szent Cecília-ra.
	Szerzemény	215. szept. 24.	Bronzino „Venus és Amor” című festményének kijavítása
7. 1867. dec. 31.	Kiss Bálint képtári őr kérvényét illetőleg.	229. okt. 12.	Petőfi „Talpra magyar” című költeményére készített tollrajzát ajándékozta ifj. Gróf Pálffy Lipót
12. jan. 9.	„Magyarország történelme” ifj. Gróf Pálffy Lipót tollrajza.	231. okt. 23.	Greguss János „Ebéd után” című képének csere utján való megszerzése —
15. jan. 12.	Szerzemény	238. okt. 26.	Ittebei(?) Kis Miklós kép gyűjteménye tárgyában.
21. jan. 20.	Székely Bertalannak „Mohácsi vész” című nagy festményét ajándékozta Fuchs Gusztáv.	240. okt. 28.	A magyar orvosok és természetvizsgálók egri nagy gyűlése emlékérmének bélyegei
23. jan. 22.	Kiss Bálint képtári őr meghalt január 19-én	247. nov. 6.	Keleti Gusztáv „Erdő” című nagy festményét ajándékozta a nemzeti képcsarnoki egylet.
24. jan. 22.	Özv. Kis Bálintné nyugdíjaztatása iránt.		Szerzemény
39. febr. 17.	A képtárőri állomás betöltése iránt.	260. dec. 1.	Rendkívüli becsű porcellántálat ajándékoz Fischer Móricz a herendi porcellángyár tulajdonosa.
41. érk. febr. 21.	Pulszky Ferenc gyűjteménye tárgyában		Szerzemény
42. érk. febr. 22.	Schäffer Béla a képtárőri állomásra folyamodik.	264. dec. 7.	Királyné Ő Felsege mellszobra tárgyában.
45. érk. febr. 29.	Ligeti Antal ugyanarra folyamodik —	265. nov. 29.	Tormássi Emilia és Károly atyjuknak, Dr. Tormássi Lajos arcképét ajándékozák.
46. márc. 1.	Székely Bertalan képtárőri állomásra folyamodik.		1869
47. febr. 28.	Rostagni Alajos ugyanarra folyamodik	15. jan. 19.	Markó Károlynak 4 vízfestésű képét ajándékozta a nemzeti képcsarnoki egylet.
48. febr. 28.	Balogh Zoltán ugyanarra folyamodik.	39. febr. 18.	Szerz. Fresco festmények a múzeumi lépcsőházban.
50. febr. 17.	Aurelikén éremgyűjtemény kínálatik vételre.	41. márc. 4.	Kubinyi Ágoston igazgató végleges nyugdíjazása; Pulszky Ferenc új igazgatóvá kinevezése
51. márc. 3.	Khoo József a képtárőri állomásra folyamodik.	71. ápr. 15.	Meghívó József nádor szobrának leplezésére
59. márc. 8.	Fáy Albert ugyanarra folyamodik.	73. ápr. 20.	Szerzendő gipszöntvények tárgyában
73. márc. 28.	Latkóczy Lajos a képtárőri állomásra folyamodik.	74. ápr. 21.	József nádor arcának gipsznyomatát ajándékozta dr Tormay Károly
75. márc. 26.	A képtári lajstrom nyomtatva	152. jún. 29.	Bene Károly 4 arcképet ajándékoz.
78. ápr. 4.	Orlay Soma a képtárőri állomásra folyamodik.	208. aug. 10.	Szerzemény
79. ápr. 7.	Jakobey Károly a képtárőri állomásra folyamodik.	237. júl. 14.	Egressy Gábor arcképét visszakívánja Grimm Rudolf
84. ápr. 4.	Ligeti Antal képtári felügyelőnek nevezetik ki.		Mathkovics-Szűr Róza mellszobrát küldik Besanconból.
90. ápr. 22.	„Zrínyi Ilona Munkács várában” Madarász Viktor művét ajándékozta a magyarországi műegylet.	239. szept. 13.	Szerzemény
92. ápr. 29.	Szerzemény	273. nov. 3.	Mária Terésia a pozsonyi országgyűlésen tárgyú kép ajánlatik vételre.
95. máj. 1.	A körömczi és károlyfehérvári pénzverdékből kikerült 1867-i új érmeknek egy-egy példánya küldetik —	319. dec. 12.	Nem kell.
121. máj. 24.	Néhai Petrics András cs. k. altábornagy 8 vízfestésű képet hagyományozott a múzeumnak.		Szerzemény
142. jún. 4.	Székely Bertalan „Eger hős védelme” című festményét küldik az egri nők.		Szerzemény
148. júl. 4.	Szerzemény		Szerzemény. (Mi ez?)
168. júl. 4.	A pesti műárverés tárgyában. Szerzemény (De mi?)	17. jan. 12.	1870
173. júl. 21.	Markó Katalin által festett eszményi tájkép ajándékozott a múlt évben a nemzeti Képcsarnoki Egylet részéről.	18. jan. 7.	A munkácsi várban volt képek megszerzése tárgyában b. Baldácsi Antalnak. — Nem adták ide. —
	Szerzemény		B. Bajzáth éremgyűjteménye vételre kínálatik. —

42. érk. jan. 28.	Katziáner Mihály színész arcképe.	222. jún. 6.	Abeles Adolf festész a múzeumot tanulmányozni akarja.
46. jan. 22.	Kinevezések: . . .	246. jún. 15.	A múzeumi lépcsőház díszítése
76. febr. 11.	Ligeti Antal képtári örré . . .	247. jún. 9.	Új képtári épület
99. febr. 17.	Koronázási érembélyegek végett kérdés Seidamnál Bécsben	259. máj. 20.	A kolozsvári színház 50 éves jubileuma után 2 emlékérem
101. febr. 28.	Mátyás Király emlékét illetőleg.	275. júl. 6.	Az országos (azelőtt Eszterházy) képtár rézmetszeteinek szaporítása.
126. márc. 28.	Az iparegylet által tervezett iparmúzeum	276. júl. 7.	Markó Károlynak 3 festménye a képcsarnoki társulattól
	Than Mór „Déliabáb” és Benczur Gyula „Hunyadi László bucsuja” című műveiket ajándékozza a Képcsarnoki egylet.	289. júl. 17.	A Képtár gyarapítására az 1871. évre nyert 5000 frtból 1600 frt utalványozva
	Szerz.	336. aug. 19.	Kugler ferenc szobrásznak 500 frt utazási ösztöndíj
134. márc. 31.	Képtári katalog kiadása	349. szept. 11.	Hg Eszterházy Miklós által az országos képtárnak ajándékozott 6 festmény tárgyában
160. ápr. 15.	Rainprecht-Hegyi Anna egy képet küld. — Visszaadattott.	365. szept. 23.	Néhai Dósa Géza Rubens utáni festménye „Kölykét mosdató tigris” a minisztérium által küldetik.
186. máj. 6.	Festészeti pályamunkák kiállítása a múzeumban.	373. szept. 30.	Dürer Albrecht munkáinak sokszorosítása. Nem vétetik meg.
191. máj. 7.	Kérdezés Canzinak „Szüret” című festménye után.	391. okt. 18.	Haan Antal által Nápolyban lemásolandó: a Tizian féle Danae
213. máj. 23.	Goya Ferencz ellopott szőnyegrajzai másolatainak kifüggesztése a képtárban.	398. okt. 31.	Nápolyi Johanneum és Róbert Károly
291. júl. 28.	Végleges kinevezések: Ligeti Antal képtári örré	438. nov. 27.	Henszlmann Imrétől a visegrádi várból többféle régiségek.
306. aug. 5.	A Képzőművészeti társulat segélyezése tárgyában vélemény kívántatik.		Szerzemény
361. szept. 18.	Emlékérem a király keleti útjára.		Dankó Józseftől fafeszület.
	Szerzemény		Szerz.
387. okt. 27.	A pályafestmények bírálati jegyzőkönyve gróf Waldstein Jánossal és Greguss Ágost tanárral közöltetik.		
420. nov. 11.	„Venus és Amor” Bronzino Angelotól lásd 215/1868 sz. —		
448. dec. 5.	Az „Orleans-i szűz” képe kínáltatik vételre.		
	Nem vétetik		
453. dec. 6.	Székely Bertalannak „V. László és Cillej” festménye.	4. jan. 2.	1872
	1871	34. jan. 24.	Haynald Lajos kalocsai érsektől az 1871-i consiliumra vert emlékérem
6. 1870. nov. 22.	A képtári nagy lajstrom 1000 példánya eladás végett küldetik a minisztériumtól.	40. jan. 19.	Szerz.
22. jan. 11.	A létesítendő Képzőművészeti tanács tárgyában.	55. jan. 31.	Gróf Pálffy Jánostól „Nero” festmény
27. jan. 17.	„A száműzött parkja” Keleti Gusztáv festménye megvéve.	56. febr. 7.	Egressy Gábor mellszobra. Izsó műve.
	Szerzemény	145. márc. 28.	Szerz.
32. jan. 23.	Dürer Albrecht kiállítás Bécsben	177. ápr. 19.	Koppold József képeket és rézmetszeteit ajándékozza a múzeumnak.
62. febr. 15.	Gróf Erdődy Sándortól I. Napoleon halotti álcája.	184. ápr. 30.	A Toldy emlékérem bélyegei.
	Szerzemény		Chorin Áron rabbi szobrát kívánja az aradi község készíttetni és ide ajándékozni.
78. 1870. nov. 26.	A farnesei bika főszőntvény (gipsz) költségei.		Borsitzky Borbála Mezőtúrról 12 régi képet ajánl vételre.
	Szerzemény	196. máj. 10.	A nemzeti zenedétől Mosonyi Mihály arcképe.
110. márc. 27.	Az Eszterházy képtár becslése	241. máj. 18.	Szerz.
112. márc. 18.	Brunszwik Teréz mellszobrának ideiglenes felállítása	252. máj. 28.	„Vajda-Hunyad vára” tájkép Ligetitől.
145. ápr. 28.	Erny Mihály hagyománya 55 kép és 366 kötet munkák.	256. máj. 28.	Szerz.
181. máj. 25.	Kugler Ferenc szobrász londoni kiküldetése a kormány költségén	283. jún. 25.	A znióváraljai zárdáépületből 7 régi arckép.
202. máj. 27.	A (volt Eszterházy most) Országos Képtár kezelési költségeinek kifizetése		Szerz.
204. máj. 27.	Az országos képtár rézmetszetei számára használandó bélyeg tárgyában	322. júl. 11.	Az Ipolyi Képtár része lesz az országos képtárnak
			Alt Rezsőtől Pest látképei
			Szerz.
			Memlink képéhez „A három kereszt” kívánatos volna két belvederi kép másolata
			Ipolyi Arnold arckép készítése az országos képtár Ipolyi-osztálya számára.

333. júl. 13.	Dr Czapkay Lajos Józseftől japáni kép. Szerz.	367. nov. 8.	Egy XVI századbeli dombormű a budai városházából. Szerz.
338. júl. 2.	Boerner C. G-től Lipcséből rézmetszettek az országos képtár számára.	382. nov. 14.	Klimkovics Bélától régi olajfestmény. (Pest térképe) Szerz.
447. júl. 12.	Haan Antal festéssel illető levél	396. nov. 18.	Báthory Zsigmond sírköve Prágában.
451. érk. júl. 23.	3 rézmetszet Bécsből Posonyi műúrus által.	403. okt. 16.	Martinellitől vett főszöntvények a bécsi kiállításból Szerz.
539. okt. 14.	Ernst Franciskától pipa és régi kép. Szerz.	411. nov. 22.	Ceglédről régi arcképek
548. dec. 21.	Marastoni Józseftől 10 műlap Szerz.	428. dec. 3.	Pázmán Péter és Káldy György arcképeit (?)
604. szept. 19.	Pályázat történelmi festményekre	430. dec. 8.	Malpieri-től vett főszöntvények tárgyában
605. okt. 2.	Hunyady Mátyás és Mária Terézia mellszobrai Engel József által készítve.	437. dec. 12.	Vajda Viktortól „Az utolsó érdem”. Szerz. (Mi ez?)
37. jan. 11.	1873 Benczur Gyula „Szent István megke- reszteltetése” című festményéhez keret szükséges.	455. ápr. 30.	Kisfaludy Károly képei kéretnek a Kis- faludy-társaságtól.
44. febr. 5.	Bartal Györgynétől „Szent György” festmény. Szerz.	1874	
45. febr. 5.	Bacsák Mihálynétől „Madonna” fest- mény. Szerz.	5. 1873. dec. 22.	A bécsi kiállításra küldött képek költsé- gére 700 ft utalványozva
70. febr. 28.	Vogl Károlynétől chinai képek Szerz.	23. jan. 10.	Kraft 2 nagy képének áthelyezése a mú- zeumból a ludoviceába
74. márc. 5.	Wolf Józseftől 1 márvány szobor Szerz.	27. jan. 12.	Friedlein D E-nek Krakóba 12 frt Ma- tejko „Polnische Trachten” című mű- véért.
80. febr. 27.	Malpieri Lipóttól Rómából főszöntvé- nyek. Szerz.	35. jan. 10.	Heine József szegedi festész régi képeket ajánl vételre.
113. márc. 26.	Dielitznek Berlinbe főszöntvényekért 257 tallér 26 gr. 6 fillér Szerz.	36. jan. 15.	Nem kell Boscovitz Ignáctól 1 Mozart emlékérem Szerz.
115. márc. 19.	Az országos képtár mindennapi kinyitá- sa iránt.	37. jan. 14.	Altman G. rajzokat kínál vételre. Nem kell.
136. máj. 1.	József főhercegtől emlékérem Gizella és Lipót menyegzőjére Szerz.	42. 1873. dec. 26.	Than Mórnak „A morvamezei csata után” című megvett festményére 2500 frt mint I. részlet utalványozva
160. máj. 16.	Körmöci 1872-i érmek. Szerz.	43. jan. 6.	Benkó Károly építésznek helyreállítá- sokról 51 frt 30 kr utalványozva.
162. máj. 20.	Emlékelem Gizella és Lipót főhg. me- nyegzőjére a főkamarási hivataltól. Szerz.	59. jan. 24.	Vanni-nál főszöntvény megrendelések.
187. jún. 1.	Építendő országos képtári épület.	66. jan. 22.	Ipolyi Arnold püspök arcképe Kovács Mihálytól. Szerz.
213. jún. 27.	A polhorai fürdőt ábrázoló kép Szkitsák Ferenctől. —	75. jan. 29.	Képek vásárlására 6800 frt utalványoz- va. Szerz.
226. jún. 24.	Maczola Mihály érmei. (6 frt)	78. febr. 7.	Egy Viczay-éremért Lipp Vilmosnak 8 frt 30 kr. Szerz.
242. júl. 21.	Ligeti képtárőr a bécsi közkiállítás ta- nulmányozására 200 frtot kap.	94. febr. 18.	Chorin Áron rabbi mellszobra. Aradi műve. Szerz.
280. szept. 9.	Az országos képzőművészeti társulattól „Margit és Faust” könyomat. Szerz.	101. febr. 15.	Az országos képtár másoló termének meghagyása tárgyában.
287. szept. 5.	Ifj. Gróf Pálffy Lipóttól 3 tollrajz.	105. febr. 19.	Vargha Alberttől 3 kis kép.
296. szept. 17.	Az egyetemi könyvtár építésénél talált régiségek.	118. febr. 14.	Bubics Zsigmondnak Mária királynő arcképe tárgyában.
326. okt. 15.	Onhaiser Nándortól régi kép. Szerz.	121. febr. 20.	Tilos Olaszországból műtárgyakat ki- hozni.
331. okt. 16.	Főszöntés-tanulás Bécsben Molnár Viktor régiségtári szolga részére	169. márc. 18.	Néhai báró Eötvös József mellszobra ál- lamköltségen. Szerz.
360. okt. 31.	Dr Arányi Lajostól Vajda Hunyad vára. (plastikus mű) Szerz.	177. érk. ápr. 3.	Paulenkovich Gyula az országos képtár- ban délután kíván másolni.
362. nov. 3.	Kovács Zsigmondnak pécsi köemlékek miatt.	180. márc. 19.	„Szigliget vidéke” tájkép Brodsky Sándortól államköltségen. Szerz.

187. márc. 31.	Molnár Viktor által készítendő főszöntvényekre 500 ft.	161. ápr. 23.	„Thököly Imre elválása atyjától” festmény Székely Bertalantól megvételük 3000 ft-on. Szerz.
200. ápr. 12.	Emlékérem Ferenc József császár 25 évi jubileumára. Szerz.	164. máj. 3.	„Görgey táborozása”. Szerz.
218. febr. 9.	A képtárak képeinek sokszorosítása.	186. máj. 15.	A lépcsőház további díszítése.
227. ápr. 19.	Prém Józsefnek műtörténelmi tanulmányaira 600 ft ösztöndíj	187. máj. 19.	Pozsonyból 2 angyalszobor.
234. máj. 1.	Soldan Zsigmondnak Nürnbergbe 12 tallér (20 ft 4 kr) XIV és XV századbéli fametszetekért.	195. máj. 21.	A nemzeti képcsarnok-egylet összeolvadása a m. képzőművészeti társulattal.
253. máj. 13.	Cegléd város képeket ajándékoz a múzeumnak. —	209. jún. 5.	A díszlépcső 1875-i munkái.
263. máj. 23.	Nagy Ivántól 1 kártya(?) fametszet. Szerz.	210. jún. 7.	A Korvin-codex díszlapjai Haynald érsektől. Szerz.
265. máj. 18.	Petőfi Sándor mellszobra Izsó Miklóstól. Szerz.	235. jún. 17.	Czuczor és Fogarassi emlékérmé Szerz.
294. jún. 10.	Molnár Viktornak főszöntvények felállításáért 80 ft.	238. jún. 18.	Díszlépcsői munkálatokért Teuchertnek 4200 ft. Detomának 5395 ft. 74 kr. utalványozva.
316. júl. 9.	2 láda főszöntvények Berlinből.	274. júl. 12.	Király Ő Fenségének Than Mór által az egyetemi könyvtár számára festett arcképének megbírlása
217. júl. 6.	Szalay László mellszobra Izsó Miklóstól. Szerz.	281. júl. 16.	Lotz Károly „Zivatar a pusztán” képe megvételük. Szerz.
218. júl. 15.	„Athéni iskola” Sanzio Rafael falfestményének Haán Antal készített másolata. Szerz.	323. aug. 26.	A Széchenyi-szoba terveinek fényképeit ajándékozta Siebreich Károly
343. júl. 27.	A Ruppertshoven-féle képgyűjtemény kínálatik vételre Nem kell	334. szept. 2.	Kisfaludy Károly emléke elkészült.
345. aug. 2.	Pethes József képgyűjteményére figyelemztetés. Nem kell.	347. szept. 17.	Palma Giovine „Venus”-a 1000 ft — megvehető. Nem vétetik meg
349. aug. 5.	Pulszky Ferenc az országos múzeumok és könyvtárak főfelügyelője.	362. aug. 26.	A Dürer féle nagy passióból egy példány. Szerz.
352. aug. 13.	Kertbeny K. M. kisebb képei valamint kéziratái.	389. nov. 3.	Marsyas szobor tárgyában
384. szept. 18.	Bruccionitól Londonból főszöntvények. Szerz.	417. nov. 13.	Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens Selleny-nek 1 képét kiállításra kéri. Oda küldetett.
485. dec. 21.	József főhercegtől porcellán és margitszigeti képek. Szerz.	463. dec. 10.	Izsó Miklós „Fonóházi jelenet” című csoportja.
		467. érk. dec. 20.	Dóczy Béla Szigetvárról 1 képet vételre kínál. Nem kell
		474. dec. 17.	Than Mórnak és Lotz Károlynak egyenként 1800 ft. a díszlépcsői festőmunkáért.
	1875		
23. jan. 3.	Okolski varsói tanár 1 képet kínál vételre. Nem kell.		1876
54. febr. 1.	Merkel Károly Münchenből képeket kínál vételre. Nem kell.	5. 1875. dec. 30.	Váncza Mihály allegóriai nagy festménye. Nem kell.
55. jan. 31.	Orsováról a magyar koronát magában foglaló láda kínálatik. Nem kell.	33. jan. 8.	Az 1875-i dotációból képek vásárlására 4780 ft. utalványozva. Szerz.
65. febr. 8.	Bécsből 2 Fam Ferenc-féle kép kínálatik. Nem kell.	34. jan. 12.	Vanninak Frankfurtba főszöntvényekért 623 ft. 52 kr. Szerz.
71. febr. 15.	A lépcsőház további festése	38. jan. 18.	A díszlépcső 1875-i stucco-munkák kifizetése.
79. febr. 12.	Greguss János „Szénagyűjtés” című képe 500 ft. utalványozva. Szerz.	68. jan. 26.	Művészeti érmek példányai Körömről. Szerz.
82. febr. 2.	Achenbach és Lindenschmidt képeire 3200 ft utalványozva Szerz.	96. febr. 10.	Deák Ferenc arcképe Székely Bertalantól. Szerz.
84. febr. 24.	Orlay „Petőfi”-jének sokszorosítása tárgyában. Szerz.	143. márc. 5.	Ligeti Antal festménye „Betlehem városa” megvételük. Szerz.
158. ápr. 26.	Vanni Antoniótól Frankfurthból főszöntvények	152. márc. 20.	„Szent István kereszteltetése” Benczur Gyula képe.

161. márc. 19.	„Thököly Imre elválása atyjától” Székely Bertalantól.	292. máj. 15.	Teuchert szobafestőmunkája a kislépcsőházban.
	Szerz.	294. máj. 10.	Than Mór múzeumi falfestményeinek másolása
169. márc. 30.	Dr Bene Rudolftól Sokrates mellszobra és 1 érseki arckép	303. máj. 13.	Steiner M. Grazból egy állítólag Correggio-festményt kínál vételre.
139. márc. 9.	Ligeti Antaltól „A m. n. múzeum képcsarnokának lajstroma”	332. máj. 31.	Wagner Jánostól 1 levél és Latkóczi képeinek kínálása.
	Szerz.		Szerz.
200. ápr. 12.	Martinellinek Athenbe főszöntvényekért 1070 frcs. = 506 frt 78 kr	443. júl. 8.	A kassai múzeum képeket kér.
214. ápr. 14.	A természettudományi társulattól Darwin arcképe	454. júl. 15.	„Erzsébet királyné Deák Ferenc ravatalánál” Zichy Mihálytól.
	Szerz.		Szerz.
236. ápr. 15.	Szentpéter templomának rajzai stb. megveendő.	466. júl. 25.	Kolosvári iparműtörténeti kiállítás.
	Szerz.	511. aug. 13.	Kratzmann Gusztáv országos képtárőr nyugdíjazásra ajánlatot.
250. ápr. 24.	A budavári főegyház kis ajtaja.	531. aug. 19.	A kolosvári ipar-műtörténeti kiállítás
259. máj. 1.	Újabb munkák a múzeumi díszlépcsőn —	535. aug. 25.	„A királyné Deák Ferenc ravatalánál” nem adatik a bécsi kiállításba
315. máj. 31.	Velencéből Schneider képeket kínál vételre.	536. aug. 27.	Lakbérszerződés a magyar akadémia és az országos képtár között
	Nem kell.	570. szept. 13.	5 IX Pius pápára vonatkozó emlék érem
386. júl. 11.	Arany János mellszobra végett		Szerz.
407. júl. 18.	Brognoli Vincenzonak Rómában főszöntvényekért 1290 frcs = 657 frt 80 kr.	572. szept. 16.	Egy Mária-kép kínálatot vételre. Nem kell
501. szept. 18.	A kir. várkert építkezésénél talált régiségek.	576. szept. 14.	Pulszky Ferenc igazgató a képzőművészeti tanács elnökévé kinevezve.
	Szerz.	584. szept. 20.	Julier Fer. szobrásznak Bethlen Gábor vázlatáért 300 frt.
504. szept. 21.	Kazinczy Ferencné és Berzsenyi Dániel arcképeik tárgyában	587. okt. 3.	Ajánlólevél Dr Czobor Bélának Olaszország számára
511. okt. 2.	Olympia környékének főszöntvényei.	617. okt. 9.	Kreittmayer Józsefnek Münchenbe főszökért Rmk. 22.40 = 13 ft. 14 kr.
578. nov. 2.	Vitalis Mórtól I. Napoleon miniature-arcképe.	631. okt. 29.	Zsolnay pécsi edénygyártmányai az iparmúzeumban
	Szerz.	666. nov. 16.	Dr Rómer Flóris nagyváradi kanonokká nevezetvéen ki, elhagyja a múzeumot.
594. nov. 9.	Detomának Bécsbe a frescofestés előtti vakolásokért 115 frt.	667. nov. 21.	Régiségtári őrneke Dr Hampel József ajánlatot
633. dec. 2.	Kupelwieser „Amor” festménye egy bécsi kiállításba kéretik	670. nov. 24.	Detoma stucco munkái a lépcsőházban
667. dec. 23.	Bubics Zsigmond apát t. az országos rézmetszetek és rajzok főőre.	707. dec. 2.	Gr Károlyi István emlékérmé.
131. febr. 17.	Brodszky Sándor képe „Esztergom a to-kodi halmokról” megvétetett.	711. dec. 31.	Resch Adolf brassai érembélyegei
	Szerz.		Szerz.
	1877		1878
12. 1876. dec. 23.	József nádor százados ünnepélyre vert érem.	48. jan. 17.	Képek vásárlására 1877-re 3000 frt adományozva
	Szerz.	126. febr. 15.	József főherceg és neje arcképeik
40. jan. 22.	Néhai Széchenyi György primás arcképe kínálatot vételre	127. febr. 25.	Wasmuth Ernőnek Berlinbe régi képekért Rmk. 111.50 = 66 frt 90 kr.
	Nem kell.	139. febr. 19.	Király Ő Felségének rézmetszetű arcképe
106. febr. 12.	Bubics Zsigmond apát a múzeumi kézirajz és rézmetszetgyűjtemények főőrévé kinevezve.	142. márc. 2.	Ifj. Sturm Vilmosnak Bécsbe régi rajzokért 10 ft
116. febr. 26.	A műiparmúzeum átköltözése a művészházba.	188. márc. 13.	Dr Egger Samutól II. Lajos féle emlékérem önből.
177. márc. 29.	Pulszky Károlynak ösztöndíj külföldi képcsarnokok tanulmányozására.		Szerz.
179. márc. 29.	A berlini múzeum rézmetszetei között levő hungaricák	190. márc. 13.	Egger testvérektől az Edelsbacher féle éremgyűjtemény lajstroma.
225. ápr. 17.	„Miletics-emlék” érem		Szerz.
	Szerz.	195. márc. 18.	A díszlépcső ablakán színes üvegek alkalmazása
231. ápr. 10.	Kinizsi Pál nagyvázsonyi sírköve	200. márc. 8.	Az Iliuski képtár kínálatot vételre
237. ápr. 25.	Kérdés Schinkó tanár éremgyűjteménye tárgyában.	217. márc. 29.	Marhenke szobrászati munkája a díszlépcsőn

277. máj. 3.	Barabás Miklós által rajzolt 386 arckép Szerz.	124. márc. 4.	Ifj. gr. Pálffy Lipót rajzainak magyarázata Szerz.
382. máj. 4.	Dr Pulszky Károly az iparmúzeum őrévé neveztetik ki.	151. márc. 6.	Majláth Bélának Wolgemuth festménye tárgyában Szerz.
330. máj. 27.	Detoma stucco-munkáinak fölülvizsgálása a díszlépcsőházban	173. márc. 4.	Halász László „Kéregető koldus és leánya” című szoborcsoportozat tárgyában. Szerz.
344. jún. 5.	A díszlépcsői oszlopfők fölülvizsgálása	188. ápr. 10.	Gr Erdődy Sándortól 78 acélmetszetű arckép. Szerz.
371. jún. 17.	Dr Gyulai Páltól Görgei Artur arcképe Szerz.	236. ápr. 23.	Fiume város százéves jubileumának emlékére. Szerz.
435. júl. 15.	Görgey Arthur arcképe kínáltatik 10.000 Markon. Nem kell.	324. júl. 1.	Wagenzinknak Bécsbe főszöntvényekért 172 ft. 30 kr. Szerz.
460. júl. 30.	Limburg Károlytól I Mária-szoborka és I Mária-kép. Szerz.	330. júl. 4.	Számadás a díszlépcső költségéről
472. aug. 4.	Marchenke szobrásznak díszlépcsői munkákért 272 ft.	392. aug. 1.	Weissaupt Viktornak „Tehenek” című festményéért 300 ft. Szerz.
473. aug. 9.	Gr Erdődy Sándortól 103 történeti rézmetszet. Szerz.	430. szept. 11.	Kőfaragómunka a díszlépcsőn
478. aug. 6.	Király Ő felségének rézmetszetű arcképe. Szerz.	447. szept. 17.	Böhm Pálnak egy nagyobb képe
484. aug. 16.	Schickedanz Albert iparmúzeumi titkárrá neveztetik ki	448. szept. 17.	Ligeti Antal képtárörnek vázlat készítésre útiköltség Zboróra 200 frt.
517. szept. 6.	Képek átengedése a kassai múzeumnak	444. szept. 15.	Delismini Bertalan festészeti ösztöndíjért folyamodik.
528. aug. 26.	Lichtenberg Boroszlóból képeket kínál vételre. Nem kell.	455. okt. 3.	Neuville és Detaille 1-1 képet ajándékoznak. Szerz.
529. szept. 4.	Lederer Gusztáv Münchenből képeket kínál vételre. Nem kell.	456. okt. 4.	Zichy Mihály bronzmellszobra. Szerz.
533. szept. 5.	Teuchertnek lépcsőházi festésért 1135 ft.	466. szept. 29.	Építészeti helyreállítások az orsz. képtárban.
549. szept. 23.	Detoma stucco-munkái a díszlépcsőházban.	481. okt. 19.	Markó Károlynak I Kárpáti vízfestményét kínálja Markó Lajos
551. szept. 23.	Brodzsky Sándortól balatoni tájkép 400 fton. Szerz.	542. nov. 25.	Thaly Kálmántól 1 kis kép. Szerz.
554. okt. 4.	Sturmnak Bécsbe rajzokért 16 ft.	550. nov. 23.	Dr. Pulszky Károly számadása párisi kiküldetéséről.
654. nov. 17.	Király Ő Felségének arcképe megszerzhető 4 fton	553. érk. dec. 2.	Kratzmann Gusztáv orsz. képtárör nyugdíjazva.
671. dec. 4.	Bizonyítvány Ligeti Antal képtárörnek. Szerz.	558. nov. 3.	Csenár olajfestményt kínál 100 fton. Nem kell.
1879		587. dec. 29.	Detoma stucco-munkái a díszlépcsőházban.
34. jan. 16.	Brunn Henriknek főszökért Münchenbe Rmk. 60. — Szerz.	1880	
40. jan. 4.	Dr Pulszky Károly előadásai az Országos Képtárban.	35. jan. 14.	A nagyszombati ötvöscéh ládája. — Iparmúzeum
49. jan. 27.	A művészeti tanácsba ajánlott tagok.	100. febr. 9.	A Del-Frate-féle képgyűjtemény
72. febr. 10.	Munkácsy Mihály festész bronzmellszobra. Szerz.	112. febr. 6.	Az 1878. helyreállítási munkák után Kausser János építőmester biztosítéka visszaadandó.
84. febr. 12.	Az országos képtár képeinek szükséges kijavítása	124. febr. 27.	Bronzërem Ő Felségének ezüstlakodalma. Szerz.
87. febr. 14.	Kertbeny Dembinszky tábornok arcképét küldi. Szerz.	137. márc. 7.	Kratzmann Gusztáv orsz. képtári igazgató véglegesen nyugdíjazva
100. febr. 20.	A kézrajz- és rézmetszetgyűjtemény átadandó —	163. márc. 31.	Díszlépcsői ablakok festése.
106. febr. 24.	Brestyánszky Béla szobrász a Deák Ferenc emlékére készített pályaművet ajándékolni kínálja. Nincs tul.	176. ápr. 7.	Paál Lászlónak 1 festménye
		177. ápr. 7.	Ipolyi Arnold és Tárkányi Béla 1-1 képet ajándékoztak az országos képtárnak. Szerz.
		178. ápr. 7.	Weber Ferencnek egy római műterem használata kéretik
		267. máj. 1.	Meghívó gr. Széchenyi István emlékének leleplezésére.

270. máj. 15.	A diszlépcsői ablakok színrajzait Schickedanz készíti.	337. júl. 11.	Artaria et Co.-nak Rafael római képei- nek rézmetszeteiért 608 frt 50 kr.
271. máj. 24.	Engel József szobrásznak kitüntetés ké- retik gr. Széchenyi István emlékéért	362. júl. 1.	Tervezett képvásárlás.
301. jún. 1.	Hauser A. restaurálja az országos képtár képeit.	375. júl. 20.	Detoma diszlépcsői márványozó mun- kái elkészültek.
369. júl. 5.	Matejko János „Részlet a várnai csatá- ból” című festménye megvételre 2500 frton.	378. júl. 25.	Keretjavítások az orsz. képtárban
380. júl. 13.	Kratzmann Gusztáv v. képtárőr minden további felelősségtől felmentve.	403. aug. 3.	Rumy Gizellától Orlay festménye „Sappho” Szerz.
437. aug. 6.	Falszinezés a diszlépcsőházban	420. júl. 2.	Az orsz. képtár leltára kínáltatik
531. szept. 17.	Országos képtári munkákért Marchenke szobrásznak I. kereseti részül 500 ft. utalványozva.	421. júl. 2.	Az orsz. képtár kereteire Rossi Ferenc aranyozónak 547 frt 32 kr utalványozva
539. szept. 23.	Schickedanz Albertnek szénrajzokért a múzeumi diszlépcső ablakaihoz 553 frt utalványozva	463. szept. 15.	Torma Károlytól 197 arc- és 6 térkép. Szerz.
543. szept. 23.	Brkits György képet kínál vételre. Nem kell	592. dec. 13.	Kász Mihály egy Mária-kép tárgyában 1882
552. szept. 24.	Ovidius Naso hamvai tárgyában.	13. 1881. dec. 25.	József főherceg és Klotild főhercegnő arcképeik. Szerz.
574. okt. 18.	Weber Ernőtől „Nagy Sándor” aranyérme. Szerz.	51. jan. 16.	Vasmegyei műtárgyak. Szerz.
581. okt. 25.	Bubits Zsigmond hívatik a rézmetszetek rendezésének folytatására	129. febr. 26.	Ifj. Markó Károly két képe kínáltatik.
649. nov. 11.	Harangkiállítás az iparművészeti múze- umban.	140. 1881. dec. 23.	150 képkeret kínáltatik az országos kép- tár számára
683. dec. 10.	Az Országos Képtár rendezésére mint- egy 3000 frt szükséges	164. ápr. 3.	Than Mórnak 5 festményéért köszönet.
646. dec. 23.	Csapó Vilmostól Deák Ferenc kis arcké- pe. Szerz.	218. ápr. 22.	Dielitznek Berlinbe főszökért Rmk 400.- = 235 frt 60 kr.
	1881	237. ápr. 26.	Karacs Ferenc metszetét küldi leánya Karacs Teréz Szerz.
12. jan. 7.	Magyar tengerparti kép megrendelése Ligetinél	242. ápr. 18.	Lovassy Bicky Déváról 1 régi képet kí- nál vételre.
34. jan. 15.	Pataky Lászlónak Münchenbe országos képtári munkákért 163 frt. 20 kr külde- tik.	255. máj. 12.	Van der Verme 1 festménye az orsz. képtár számára
116. febr. 24.	Egy Markó kép kínáltatik vételre Zág- rából. Nem kell.	312. jún. 6.	Fényképgyűjtemény megvétele dr. Pulszky Károlytól az országos képtár ilyenmő gyűjtemény kiegészítésére. —
140. márc. 28.	Az országos képtár leltára april 20-ig kívántatik.	467. szept. 24.	Ebenhöch Ferentől több 4000 kegy- érem. Szerz.
238. ápr. 14.	Correggio Madonnája rézmetszetének két példánya. Szerz.	506. okt. 10.	Fényképgyűjtemény megvétele 2500 frton az országos képtár számára Dr Pulszky Károlytól.
241. máj. 5.	Alber János acélmetszeteket kínál vétel- re. Nem kell	517. okt. 20.	Markó Andrásnak egy képe tárgyában.
256. máj. 6.	Farkas István képeket hagyományoz.	522. okt. 23.	Izsó Miklós hátrahagyott kisebb szobrá- szati művei.
259. máj. 4.	Weyrassel „Lóvászár”-t ábrázoló fest- ménye megvételre 5000 frankon. —	531. okt. 25.	Országos képzőművészeti akadémia. Ja- vaslat.
260. máj. 10.	2 kép letéteményezése a felső mv. múze- umba	580. nov. 20.	Ligeti Antal tiszteletdíja Fiume látképé- ért. Szerz.
275. máj. 18.	Dr. Pulszky Károly orsz. képt. örnek kinevezve.	586. nov. 24.	Jankó János „Lakodalmi dráma” című festménye megvételre. Szerz.
279. máj. 31.	A Barugnoli-féle képek átvehetők. (Ar- taria et Co.)	591. nov. 28.	Köszönet 4 múzeumi képnek Bécsben való kiállításáért —
303. dátum?	Rudolf és Stefania násza alkalmából vert érem. Szerz.	593. dec. 1.	„Jelenet a barbárok betöréséből Rómá- ba”. Festmény.
308. jún. 17.	Wagner Sándor „Debreceni ménes”-e.	598. dec. 2.	Szentpétery József domborművei. 1883
310. jún. 12.	Ligeti Antalnak elismerés az országos képtárban szerzett érdemeiért. —	41. jan. 9.	„Tavaszi alkony” című festmény meg- vételre 3000 forinton
		103. febr. 23.	Földessy József egy Madonnát kínál vé- telre.

121. márc. 20. Az országos képtár tudományos lajstroma
138. márc. 28. Ligeti, Jankó és Gyárfásnak 1-1 festménye a műkiállításba adandó.
139. márc. 27. Ifj. Markó Károly 2 képe kínálattelre
172. ápr. 22. Iglódy Vince egy régi arcképet kínál vételre.
Nem kell.
175. ápr. 22. Litzenmayer Sándor „Szent Erzsébet” című festménye a müncheni műkiállításba küldendő.
183. ápr. 25. Mayer Zala György „Fél a baba” című szoborcsoportja megvételre 200 frton.
Szerz.
186. máj. 3. Az 1883-i ötvösműkiállítás tárgyában.
243. jún. 13. Ferenczy faragványai hagyományilag 10.000 pengő forintot kínálnak.
261. jún. 25. Benczur Gyula „Bachansző” című festménye a müncheni kiállításba küldendő
268. júl. 8. M. történelmi képcsarnok
349. érk. aug. 22. Matejko-kiállítás Krakóban
391. szept. 24. Guédy 1 festményt kínál vételre
456. érk. okt. 29. Antonio Vanni frankfurti gipszmúzeuma eladó
462. okt. 29. Benczur Gyulának műterem az orsz képtárban
464. nov. 5. Báthory István mellszobra. Szerz.
468. nov. 2. A történelmi képcsarnokba szánt tárgyak a múzeumba küldendők.
498. nov. 27. Spányi Béla „Szeptemberi reggel” című festménye megvételre a n. múzeum számára.
Szerz.
501. nov. 29. Keczelről egy régi kép kínálattel.
Nem kell
522. dec. 12. Ötvösműkiállítás a múzeumi képtárban.
- 1884
14. 1883. dec. 21. Az 1883-i általános kiállítás
30. jan. 8. Sindig Ottó „Tarantella” című festménye megvételre Mk. 3500 = 2079 frton.
45. jan. 22. Pankotáról (?) egy Madonna kínálattel vételre
62. febr. 7. Képre Restaurálások az országos képtárban Hauser Alajos által.
68. febr. 11. Guttmann Jakabtól 1 mű. Szerz. (Micz?)
76. febr. 15. Aggházy Gyula „Tereferé” című festménye az egykori képcsarnoki egylet alapja után. Szerz.
79. 1883. nov. 9. Niedermann Pál a történelmi képcsarnok számára Zrínyi Ilona, II. Rákóczy Ferenc és Báthory István arcképeit küldi.
89. márc. 1. Az építendő új országos képtár.
97. febr. 22. Id. Markó Károly rajzvázlatai az országos képtár számára
100. márc. 11. Pecikovits J. 2 rézmetszetet és 1 érmet kínál vételre
137. ápr. 16. Pállik Béla „Delelés az erdősélen”.
Szerz.
157. ápr. 27. 1884-ben vásárlandó képek
160. ápr. 5. Bikkessy László 10 képet hagyományoz a nemzeti múzeumnak
170. ápr. 30. Lewy Ernő segélye tanuló acélmetszők részére
187. máj. 8. Néhai Somogyi Nep. János alkancellár kis arcképe. Tört. csarnok
189. máj. 4. Wiedemann Henrikné 4 képet kínál vételre. Nem kell.
204. máj. 17. Magyar történelmi képcsarnok felállítása.
211. máj. 30. Benczur mesteriskolája őszig marad az országos képtárban
228. jún. 18. Legfelsőbb elismerés Pulszky Ferenc igazgatónak az ötvösműkiállítás rendezése körül.
233. jún. 26. Képre Restaurációk az országos képtárban
236. jún. 6. Dr Pulszky Károly az országos képtár igazgatójává kinevezve
255. júl. 4. Az 1885-i nemzetközi műkiállításból 5000 frton vehető képek a múzeumi képtár számára
268. júl. 16. Dr Haynald Lajostól XIII. Leo pápának 1 emlékérmé.
Szerz.
355. okt. 22. Másolatok képtára
364. okt. 22. Tinódy Sebestyént ábrázoló képek átvétele a nemzeti zenedétől
377. szept. 24. A m. történelmi képcsarnok szervezése.
405. nov. 23. Fehérváry László arcképe tárgyában
409. nov. 28. Az Aumalei herceg egy arcképet akar az országos képtárból 12000 frankon venni
423. dec. 6. Jaulusz Ferenctől 1 Corvin Mátyás féle érme.
Szerz.
435. dec. 2. Az országos képtár helyiségeiben festőtermek.
- 1885
9. 1884. dec. 28. Krieger Béla tanárnak Kassára rajzokért 22 forint.
13. 1884. dec. 24. Normann A. „Tájrézlet Lofoten mellett” című festménye 2000 márkán (1200 frt) megvételre.
Szerz.
20. jan. 10. Földessy Józsefnek Falconer egy képért 50 frt küldetik.
Szerz.
30. jan. 14. Felhatalmazás Dr Czobor Béla segédörnek, hogy a kiállítás műrégészeti osztálya számára gyűjthessen.
52. jan. 10. A tört. arck. csarnok költségeire 923 frt. 33 kr. utalványozva
116. márc. 13. Hajósi és ócsai képek a történelmi képcsarnok figyelmébe ajánlva.
141. ápr. 11. A múzeumi réz- és fametszetek átadandók a történelmi képcsarnoknak
149. ápr. 15. Hörk Jánostól egy modern bronzszoborcska.
Szerz.
160. ápr. 24. Medici Hyppolit arcképének másolata kéretik az országos képtár számára —
161. ápr. 24. Brichta Lipótnak visszaküldetik a vételre kínált Szent István képe.
Nem kell.
179. máj. 4. Swoboda Mária színezett rézmetszeteket kínál vételre.
Nem kell.
193. máj. 21. Bocskay Ist. állítólagos arcképe
226. jún. 10. Morgenstern B. képeket kínál vételre.
Nem kell.

232. jún. 22.	Egy régi feliratos kép Beőről.	24. 1886. dec. 30.	Raisch Hermann „Hollandiai parasztudvar” megvétetik 1200 frton. (Utalványozva 1887-re 5000 frt)
	Nem kell.		Szerz.
265. júl. 11.	A Hogues-féle „Dieppe” kép megvétele tárgyában.	36. jan. 5.	Liszt Ferenc arcképe 900 fton megvétetik a történelmi arcképcsarnok számára
432. okt. 14.	Medici Hyppolit, Mátyás király és Hegedűs Lajos arcképeik a tört. képcsarnok számára	41. jan. 17.	A budavár visszavívására vert emlékérem 1 ezüst és 1 bronzpéldánya a fővárostól.
438. okt. 21.	A tört. képcsarnok nov 1-én megnyitandó —		Szerz.
439. okt. 20.	Konek Ida festésznőnek 100 frt. ösztöndíj.	82. febr. 18.	Makart „Deianira stb” 800 frton megvehető.
440. okt. 14.	Lefebvre Jules műve „Ondine” megvétetik 5000 frton.		Szerz.
	Szerz.	88. febr. 12.	Nyári Sándor Kupeczky János XVII századi festész életrajzát kívánja megírni
483. nov. 14.	Kiss György szobrásznak a m. koronának rajza tárgyában.	112. febr. 4.	A Sopron város területén levő műemlékek gondozása
489. érk. nov. 26.	Weiszmann Henrik 3 képet vételre kínál.	121. ápr. 2.	Dobóczy Ignác 4000 ftos éremgyűjteményének megvétele
	Nem kell	171. máj. 3.	Id. Lendvay Márton színművész arcképe
492. dec. 1.	Sydoli Józseftől Tétényből 2 Mythras kő.	190. máj. 5.	A csobánkai régi sírlelet
	Szerz.	198. máj. 13.	Henri Roussel képeket ajánl vételre.
493. dec. 1.	Hirschler építészről egy római emléktár.		Nem kell.
	Szerz.	208. máj. 16.	Zrínyi, Nádasdy és Frangepán együttes arcképe.
	1886	239. jún. 8.	Somogyi Józsefné egy képet kínál vételre.
17. 1885. dec. 31.	A festészeti tanfolyam női növendékeinek helyisége.		Nem kell.
91. márc. 3.	Kérdés elhunyt Baudry Pál francia festész művészeti hagyatéka tárgyában.	289. júl. 7.	A képzőművészeti kiállítás érmeinek egy bronz példánya
112. márc. 2.	Strobel Alajos munkája Deák Fer. mellszobra		Szerz.
120. márc. 19.	Martinovics apát állítólagos arcképe tárgyában	294. érk. júl. 29.	Petrovics Pero 1 Attila képet kínál.
125. márc. 24.	A kassai templom domborműveinek gipszmásolata		Nem kell
124. márc. 13.	Az orsz. képt. néhány hiánya miatt.	338. aug. 17.	Orosz Szerafinánál kérdés építészeti tervek tárgyában
179. máj. 19.	1 Corvin codex 6500 frankon vétetett meg.	404. okt. 11.	Br. Riemsdyknek Haagba 300 holland forint I. Ferdinánd király három gyermekeinek arcképeiért.
	Szerz.		Arcképcsarnok
185. máj. 27.	Ligeti Antal képt. örnek szabads. idő és 200 frt uti át. kéretik erdélyi (utra?)	430. érk. okt. 26.	Sámál Ferenc 1 képet kér megbecsültetni.
230. jún. 11.	Az orsz. képt. képeinek lefényképezése Ad. Braun et Comp. dornachi cég által	470. nov. 15.	Hunyady János arcképének másolatát kívánná a pancsovai magyar nyelvterjesztő egyesület
318. aug. 12.	Bachmayer Lip. egy Illésházy arck. kínál vételre	492. dec. 7.	Szekulla Nándor egy Giovanni di Bassano féle képet kínál.
329. aug. 27.	Nay Zsigmond Veszprémből Budavár 1686.ik évi visszavételét ábrázoló rézmetszetet kínál vételre.		Nem kell
	Nem kell	515. dec. 31.	Zichy Mihálynak 1 és Ligeti Antalnak 3 kézzrajzára 600 ft. kéretik.
410. okt. 25.	Deák F. bronzmellszobra Strobl Alajos műve.		1888
	Szerz.	14. jan. 5.	Bauer Konstantin képet kínál megvételtre.
426. nov. 19.	Markó Károly „Tobias”-a kínálattik vételre.		Nem kell
	Nem kell	17. jan. 4.	Adamovich Pál 2 képet kínál megvételtre.
471. dec. 11.	Az elhunyt nagyváradi püspök Ipolyi Arnold műtárgyainak megbecslése		Nem kell
476. dec. 13.	Stubenberg György nürnbergi sírkövének gipszöntvénye	22. 1887. dec. 23.	Képek vásárlása 8170 fton.
	1887	44. jan. 4.	„Egyedül”. Verhas Jan festménye 1250 frton megvéve.
20. jan. 10.	Dr Jankovich Antal hagyománya 3 arckép.		Szerz.
	Szerz.	47. jan. 29.	Elhunyt Mészöly Géza tájfestész 2 képe 350 frton kapható.
		51. jan. 22.	Moser Ferenc 4200 fton kínál egy képet.
			Nem kell.

56. febr. 3.	Peske és Aggházy 1-1 múzeumi képe a bécsi műkiállításba küldendő.	383. dát. nélk.	Gróf Mikó Imre emlékének leleplezése
57. jan. 26.	Osztian Antal 2 képet kínál vételre. Nem kell.	406. júl. 4.	Amster M. képeket kínál vételre.
120. febr. 29.	Mária Terézia kiállítás Bécsben	421. júl. 12.	Posonyi Gábor műárusnak Bécsbe ásványokért 327 frt.
137. márc. 26.	A Rummy-kehely tárgyában	412. júl. 9.	Buda és Pest városok régi látképe ajánlatik megvételre a fővárosi múzeumnak.
151. (?)		446. júl. 27.	Ebenhöch Ferenc hagyománya kegy-éremgyűjtemény
159/a. márc. 23.	A brüsszeli Exposition l'art monumental-ba a múzeumi nagylépcső frescoból 6 darab carton küldendő	477. júl. 30.	Fővárosi polgári arcképcsarnok létesítése.
168. ápr. 8.	Sámál Ferenc egy Madonnát kínál vételre. Nem kell	630. dec. 9.	Kopper József egy régi festményt kínál megvételre
174. ápr. 16.	Az országos képtár pecsétje.	661. dec. 9.	Pállik Bélától 3000 frton vétetik meg „Juhok és bárányok”
189. ápr. 24.	Valovics Emil I. Napoleon arcképét vételre kínálja.	662. dec. 9.	Szerz. Thoren Otto „A legelőn” című képnek kifizetésére 800 ft utalványozva
218. ápr. 10.	Nem kell A történelmi arcképcsarnok számára b. Splényi Ödöntől megvétetett 5 kép 1250 frton.		
248. máj. 18.	Posonyi Sándornak Bécsbe 16 rézmet-szetért 250 frt.		1890
	Orsz. képtár	7. jan. 7.	Ligeti Antal képtárőr meghalt január 5-én.
262. máj. 19.	Az országos képtár új szabályzata.	16. 1889. dec. 30.	Kaulbach hagyatékából való képek
269. jún. 1.	Carpentier R-nek arcképekért 33 frt 50 kr.	17. jan. 15.	Than Mór terjesztetik fel képtárőri állásra
319. jún. 13.	Az országos képtár igazgatójának bécsi útja a történelmi képcsarnok érdekében	51. jan. 21.	Pállik festőm. képe „Juhok és bárányok stb.” a párisi kiállításra
358. jún. 29.	Az országos képtár és történelmi arcképcsarnok új szabályzata.	57. jan. 30.	Rosenfeld egy festményt küld
398. júl. 20.	Hergloer Antal kis éremgyűjteménye	58. febr. 1.	Dr Pulszky Károlynak a Kmety arckép becsomagolása tárgy.
401. júl. 26.	Hock V. A. Bécsből arcképeket kínál vételre.	59. febr. 3.	Elismervény Thoren O. képéről
451. aug. 27.	M Pollak et C ^o idősb Joh. Heinr. Tischbein saját készítésű arcképét kínálja	82. febr. 13.	Rathgeb Albin két régi képre hívja fel az igazg. figyelmét
455. szept. 11.	Markó féle kártyarajzok.	108. febr. 20.	Ligeti hagyatékából megveendő képek
530. nov. 1.	1 Wenglein-féle kép kicserélése.	140. febr. 28.	Kovács Zsigmond püspök hagyatékából való képek tárgyában
536. nov. 5.	Dr Schaffer a Budavár felszabadítására (1686) vert emlékérmét 110 frton kínálja.	230. máj. 13.	Visegrádi várkerti ásátások
542. nov. 9.	Az iparművészeti tárgyak másolatának nemzetközi csereszövetkezete	232. máj. 19.	Kratzmann Ede által használt kartonok
583. nov. 22.	A múzeumi falfestmények fényképei	247. máj. 21.	Pyrker János László érsek mellszobra az országos képtárból ismét a múzeumi képtárba viendő
	1889	250. máj. 21.	Székely Bertalan „V László udvara” sokszorosítása a képzőművészeti társulat által.
67. jan. 3.	Sréter Alfréd 100 frton vétetik meg „Erzsébet” királyné arcképe a történelmi arcképcsarnok számára	284. jún. 15.	Küchler Gyula Fehértemplomból Markó képeket kínál.
94. febr. 19.	Mészöly Géza két képe és két szénrajza	299. jún. 29.	A szobrász-iskola átriuma számára gipszmásolatok a Parthenon fríz után
140. márc. 20.	Tschinkel Xav Ferenc 2 metszetet kínál megvételre.	333. júl. 21.	Engel József szobrásznak térítvény 6 kiállítás szoborról
142. márc. 22.	A menyői ref templomból egy szentségtartó és a Désházyak címere	356. érk. júl. 30.	Borsits D Temesvárról 1 olajfestményt kínál
164. ápr. 8.	Csider Károly Szentpéter József „Porus király” domborműve tárgyában kérézősködik.	356. júl. 29.	Két kép átvétetik a tört. arcképcsarnokba
179. ápr. 16.	Gr Apponyi Károlytól Vénusz szobor Ceracchi műve.	370. júl. 31.	Emlékérem Savator főherceg és Mária Valéria főhercegnő menyegzőjére
	Szerz.	372. aug. 12.	Sikó Géza 1 régi képet kínál vételre
217. máj. 10.	3 kis kép (Milfajt, Sóbri, Földváry Károly) átadva a történelmi arcképcsarnoknak	385. aug. 25.	Székács Józseftől harcosokat ábrázoló sárgarézlemez.
238. máj. 15.	Schöffl Ágost festőművész 42 vázlata kínáltatik megvételre.	411. szept. 15.	Weiss Bernát Bártfáról 1 képet kínál megvételre
245. máj. 27.	Zichy Mihály „Orgia” című festménye	420. szept. 7.	Mátyás király címere a kisoroszi templom folyosóján
		123. szept. 18.	Képtári rendezés
		433. szept. 17.	Pállik festményének „Birkák az akolban” a francia kiállításból való visszaküldéséért 54 frt fizetendő. —

441. szept. 24.	500 frt a hadtörténelmi múzeum előmunkálataira —	485. nov. 19.	Az országos képtár részére megveendő 7 régi olasz képre 5000 frt
448. szept. 24.	Hadtörténelmi múzeum	494. nov. 27.	Rajkor Béla egy régi képet kínál Miskolcra
466. okt. 12.	Az aradi október 6-i ünnepély arany emlékérmé.	519. dec. 9.	Courtens Ferenc „Aranyeső”.
513. nov. 19.	Budavár rézmetszete a XVII századból kínálva.		
521. nov. 21.	Ligeti Antal mellszobra		
526. nov. 22.	Rathgeb Albin 1500 fton kínál egy Artois-képet	33. jan. 15.	Gerhard Gyula magyar festész 2 képe.
584. dec. 29.	Idb. Gróf Teleki Gézának egy kép ideküldéséért.	45. jan. 21.	Munkácsy Mihály 2 rajza 1000 forinton kínáltatik
	Szerzemény	68. febr. 3.	Engel József hat szobra
		70. febr. 1.	Megvételre:
	1891		„Érdekes olvasmány” Nádler Róberttől
20. jan. 12.	Brucciani D et Comp ^{nak} gipszöntvényekért £ 7.25		„Árva vára” Gundelfinger Gyulától és
30. jan. 19.	Pettenkofen és Grimm-féle két festményre 400 frt. kéretik.		„Egy álom” Eisenhut Ferenctől összesen 3750 frton.
31. jan. 10.	Néhai Weber Xav Ferenc nem kész ol-tárképét illetőleg.	84. febr. 6.	Átveendő a kiállításból „Az árvák” Csók Istvántól
32. jan. 10.	Ujváry Ignác „Erdőnyílás” című festménye.	105. jan. 10.	Halmi Artur „Vizsga után” című festménye a párisi kiállításra küldendő
33. jan. 10.	Paul Peel „Fürdés után” című festménye.	147. márc. 10.	Madridi népművészeti kiállítás 1892-ben
40. jan. 21.	Bubics Zsigmondtól 1 rézmetszvény lenyomata.	155. márc. 11.	Vinis Ferenc 3 régi képet kínál vételre
	Szerz.	179. márc. 27.	Budapest főváros emlékművének törzskönyve. I. Petőfi Sándor
84. febr. 7.	A nemzeti zenede 50 éves jubileumára vert bornzemlékérem.	211. ápr. 20.	Diószegen talált 562 darab régi aranyérem.
	Szerz.	227. márc. 25.	Nagy Ignác közvetítésével Ebenhöck arcképe
86. febr. 5.	A berlini műkiállításra 8 kép küldendő	255. máj. 3.	Grosz Béla „Paraszt anyóka” képe megvételre ajánlva
95. jan. 6.	Engländer M. Bécsből egy régi képet kínál vételre.	327. jún. 10.	Steiner Ignác egy Leonardo da Vincit kínál
	Nem kell.	347. jún. 18.	Koller Pál D. Földváról 4 képet kínál.
97. jan. 12.	Reisinger A. Szolnokról egy szerb püspök arcképét kínálja.	379. júl. 10.	Nem kell
118. febr. 23.	Csikmántory István 1 régi képet kínál	418. júl. 25.	Jakobei Károly képei
138. márc. 8.	Debreceni emlékérmek (Ferenc József 1890) Szerz.	468. aug. 13.	Zichy Mihály cartonjai tb.
144. febr. 10.	Moretti Rezső képrestaurátor (állítólag)	469. aug. 29.	Weiszberger Alberttől Eperjes két festm. és egy diploma tárgy.
155. ápr. 1.	Pulszky Ferenc mellszobra Strobiltól. Szerzemény	523. okt. 19.	Pázmány Zsigmondné 5 fára festett képet kínál.
153. febr. 16.	Ipolyi Múzeum Nagyváradon	568. nov. 21.	A Rummy billikom tárgyában
171. érk. ápr. 11.	Becsei János Páparól 2 régi képet kínál megvételre	593. nov. 29.	Özv. Kovács Mihályné szül. Petra di Castor ajándéka 13 kép stb.
188. ápr. 13.	Lőfkovics Artur és társától Ő Felsége debreceni látogatására vert ezüst emlékérem.	623. dec. 13.	Wagner János építési számlája
194. ápr. 12.	Villacis spanyol festésznek egy műve tárgyában	629. dec. 16.	Ferenczy Elek brassói lakos acélmetszetű képeket megvételre kínál
206. ápr. 11.	Arany János szobra a múzeumi kertben	666. dec. 28.	Politi Flaminio Budának XVI. századból eredő tervrajzát eladni kínálja.
247. máj. 12.	Kann Em. mint mű-restaurátor ajánlkozik	677. dec. 31.	Kassai Nándor nkállói főreáltanár Csáky Albin rézkarcképét kínálja megvételre
397. szept. 2.	Pecsnornik János 6 drb Rafael féle másolatot küld Csáktornyáról megbecsülésre		Szobel Jakab képet kínál megvételre.
430. okt. 1.	Vízfestésű képek megvétele tárgyában		Than Mór a képtár elhelyezésére javaslatot ad.
458. okt. 30.	Pettenkofen „Egy magyar paraszt” festményéért 550 frt.		vége

Közzéteszi: Zádor Anna

MAROSI ERNŐ „REALITÁS ÉS ESZTÉTIKAI ÉRTÉKREND A XIV—XV. SZÁZADI MAGYARORSZÁG MŰVÉSZETÉBEN” CÍMŰ DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

A vitát 1990. április 19-én rendezték. Az első opponens, *Vayer Lajos* személyében a mesterek nemzedéke nyújtotta kezét meleg gratulációra a jelölt felé a „*vivant sequentes*” elvének jegyében. Az (amint ő maga mondta) „öreges” örömet sugárzó, elismerő sorait csak ritkán követték ehhez hasonló, elégedetlen fejcsóválást sejtető mondatok: „A . . . monumentális bibliográfiából — *sit venia verbo* — szokásunk szerint csupán az olasz szerzők, például Argan, vagy a francia szerzők, például Chastel vonatkozó publikációit hiányoljuk . . .” Véleménye összegzéséként a disszertációt „legalább” a doktori fokozatra ajánlotta.

A másik művészettörténész opponens, *Rózsa György* a disszertációnak először a Képes Krónika miniatúráit tárgyaló, II. fejezetével foglalkozott hosszasan, részletekre kiterjedően, sok idézettel. Jelentős eredményként regisztrálta a kódex szerkesztésmentének rekonstrukciójára tett kísérletet. „Marosi Ernőnek a Krónika illusztrációegyüttműködésével kapcsolatos fejtegetései a további kutatást ösztönző, értékes eredményeket tartalmaznak — mondotta. — Két apró észrevétel nem érinti mondanivalónk lényegét. A bevezetésben azt írja, hogy a krónika képeit a 19. század végétől kezdve történeti forrásként használták. Ez azonban már korábban is megtörtént, így például a 17. század első harmadában keletkezett és később, a Nádasdy Mausoleumban publikált Károly Róbert-képen félreismerhetetlen az átvétel a krónika megfelelő illusztrációjáról. A címlapon a P iniciálében álló alak, akit a korábbi kutatás Krisztusnak értelmezett, Marosi Ernő viszont Salamonnak lát, nem visel koronát. Ennek az azonosításnak az aureola és a borotvált arc is ellentmondani látszik.” Kiemelkedőnek tartja a szerző affinitását a többirányú tudományos tájékozódás, az úgynevezett „interdiszciplináris” problémakezelés iránt. Azért is indokoltan tartja ezt a megközelítési módot, mert „az azonos téma feldolgozásai állandóan változnak a műtárgy funkciója, a közönség igénye és a keletkezési kör viszonyai szerint. De változik a magyarázat módszere is az ismeretek bővülésének, a rokntudományok fejlődésének és a »jelen« aktuális problémáinak megfelelően.” Az előtte szólóhoz hasonlóan feltétlenül elfogadásra javasolta a doktori disszertációt.

A történész *Kristó Gyula* hozzászólása zárta az opponensi vélemények sorát:

„Nehezen meghatározható műfajú munkát nyújtott be doktori értekezésésként Marosi Ernő. Címe szerint — »Realitás és esztétikai értékrend a XIV—XV. századi Magyarország művészetében« — elsősorban művészetsztétikai dolgozatra gondolnánk, s aligha vitatható, hogy a cím alapján keltett várakozás a dolgozat elolvasását követően igazolódik. Ugyanakkor nem lehet egyértelműen csak művészetsztétikai dolgozatnak minősítenünk Marosi Ernő munkáját. Egyfelől igen markáns művészetfilozófiai ismeretanyag és mondanivaló húzódik meg a dolgozatban, illetve a dolgozat egyes értéktételei mögött. Külön növeli a jelölt érde-

mét, hogy ez a művészetfilozófiai alaphangütés — fáradságos munka eredményeképpen — a középkori filozófia igen tekervényes tételeiből lett kihámozva, s mivel ennek úgyszólván semmi magyarországi vetülete, illetve vonatkozása nincs, a külföldi források mellett kizárólag egyetemes filozófiatörténeti munkák révén tanulmányozható. Másfelől markánsan vonul végig a dolgozatban egy sajátos módszertani igény a középkori magyar művészeti alkotások némelyike, illetve a jelenkori művészettörténet-írás módszerei közti lehetséges kapcsolatok kimunkálására. Ebben az értelemben Marosi Ernő dolgozata nem más, mint speciális esettanulmány arra az esetre, amennyiben néhány, a kutatástörténetben gyakorta vizsgált magyarországi művészeti emléket (a Képes Krónikát, a Szt. László-ábrázolásokat stb.) szembesítünk a modern nemzetközi művészettörténet-írás módszertani elveivel és kutatási gyakorlatával. (Csak zárójelben jegyzem meg: ez a szembesítés azzal a reveláló erejű eredménnyel is szolgál, hogy milyen eredményekkel, illetve tanulságokkal jár egy döntően más szemlélet jegyében fogant magyarországi művészettörténet-írás vizsgálati körébe vont emléktanyag „ütköztetése” a modern módszertani elvekkel.) Mindehhez azonban hozzá kell tennem, hogy mind a történetfilozófia, mind a metodika Marosi Ernőnél nem végcél, hanem eszköz — igényesen megválasztott és magas szintű elemzések révén megvalósított eszköz — bizonyos magyarországi művészeti emlékek új szempontú elemzésére. Mivel ilyen jellegű elemzésekben ezek a művészeti alkotások eddig általában még nem részesültek (hazai kutatók részéről szinte egyáltalán nem), ez eleve számos ponton definitive is új eredmények kimunkálásának esélyével kecsegtetett. Külön erénye a dolgozatnak, hogy gondosan összeszedette mindazt az irodalmat, amely külföldi szerzők tollából hazai emlékekre vonatkozott, s amely irodalom a magyarországi művészettörténeti irodalomban eddigélég úgyszólván visszhangtalan maradt. Ebből következően Marosi Ernő alkotása mind elméleti-módszertani, mind pedig a konkrét anyag konkrét elemzése kapcsán rendkívül sok új eredményt felvonultató interdiszciplináris dolgozat, amelyet a magyarországi művészettörténet-írás értékes nyereségének tartok. Ezen a ponton lehetetlen nem szólnom arról a kérdéskörrel, amely a rész és az egész, a részmunkálat és az összefoglaló monográfia problematikáját öleli fel. Marosi Ernő e dolgozatában tanúbizonyságát adta annak, hogy a művészettörténet-írás mindig érintett vonatkozásában otthonosan mozog. Nem véletlen, hogy dolgozata szorosan kapcsolódik az általa szerkesztett, »Magyarországi művészet 1300—1470 körül« című monumentális vállalkozáshoz, amelynek jelentős részeit, egyebek között bevezetéseit, társadalmi vonatkozásait, a stílusrétegekkel kapcsolatos fejezeteit stb. Marosi Ernő írta. Úgy hiszem, aligha tévedek, ha arra gondolok, hogy a disszertációban a szintézisalkotás megannyi, továbbfejlesztésre, monografikus kifejtésre érdemes gondolatai, tapaszt-

talalai öltöttek testet. Ugyanakkor, s éppen a Képes Krónika és a Szent László-ábrázolások a bizonyosság erre, Marosi az elméleti-módszertani kérdések mellett kellő otthonossággal és nagyfokú biztonsággal mozog a konkrét művészeti anyag terepén is, ilyen módon nyújtva szerencsés példát az analízis és szintézis harmóniájának megvalósíthatóságához.

Magam mint történész természetesen nem vagyok hivattott arra, hogy a fentiekben túlmenően minősítsem a jelölt művészettörténeti elemzéseit, ez a medievalisták sajnálatosan szűk táborában a művészettörténet specialistáira tartozik. Tekintettel azonban arra, hogy Marosi Ernő dolgozatában fontos helyet foglal el — mint kiindulópont, mint az ábrázolás tárgya, mint kontroll-anyag — a tág és szűk értelemben vett történelmi-társadalmi valóság, így megvan a lehetőség arra, hogy a történész is tegyen néhány megjegyzést a többféle lectióra lehetőséget nyújtó disszertáció történelmi-társadalmi olvasatához. Feltétlenül méltánylandó a jelölt azon kiindulópontja, hogy a 14–15. századi magyarországi emléktanyag tanulmányozását úgy tekint, mint amely hozzájárul »a művészet és az egykori valóság viszonyának ismeretéhez« (3. old.). Tökéletesen tudatában van annak, hogy a művészet és a valóság viszonyának körvonalazása szoros kapcsolatban van a megválasztott kutatási módszerrel (22. old.). Telitalálat az a szellemes indítás, amely Rembrandt »Lengyel lovasa« értelmezéseinek — méghozzá egymástól gyökeresen eltérő interpretációinak — bemutatásával a rekonstrukció lehetőségeit, a minél szilárdabb alapokon álló módszertani megalapozottság szükségességét hangoztatja. Messzemenően egyetértek a jelölttel abban, hogy a történeti ikonográfiáról szólván bírálatban részesíti azt a nézetet, mintha az írott szöveg (adott kontextusban a krónikaszöveg) objektív történeti forrás lenne, míg az illusztráció ennek (meghatározott esetben 14. századi) aktualitását szolgálná. Mindössze annyiban tartanám szükségesnek a megfogalmazás pontosítását, hogy a történeti források (írott vagy képi források) objektív jellegét — az objektív szó általános és közhasznú értelmezése szerint — nem vonnám kétségbe, de igenis kétségbevonám azt, hogy ezek a valóságos történelmi események igazi, hiteles leírását tartalmaznák. A hozzám közel eső 11. századból véve a példát, nyilvánvalóan egyaránt objektív források azok, amelyek Péter király zsarnok, illetve »kegyes« jellemvonását hangsúlyozzák, s még az sem bizonyos, hogy a kétféle beállítás közül az egyiket feltétlenül — időponttól és körülményektől függetlenül — hamisnak kellene minősítenünk. Ám még cifrább példát is lehet idézni a 11. századból: egyetlen (egyazon) objektív történeti forrás alapján volt, aki Aba Sámuel öke-resztényi normákat valló viselkedésére, s volt, aki keresztényellenes habitusára vont le következtetést. Magam azt hiszem, a nyilvánvaló különbségeket leszámítva az írott és a képi források egyaránt kritikát igényelnek, s ebben a vonatkozásban nem egymással szembe, hanem egymás mellé állíthatók. Külön örömmre szolgált, hogy éppen egy ilyen elvnek a jelölt által történt érvényesítése termékenyítőleg hathat a 14. századi krónikakompozíció szövegállományának kutatására is, s váratlanul új szempontokkal gazdagíthatja a filológiai módszerekkel teljesen megnyugtató módon meg nem oldható kérdéseket is. 23 évvel ezelőtt egy, a Századokban megjelent tanulmányomban kételyemet fejeztem ki azzal a feltevessel kapcsolatban, hogy az 1358-ban krónikát író szerző (Kálti Márk?) megelégedett volna krónikája 1333-ban vagy éppen 1342-ben való lezárásával, s Nagy Lajos uralkodásának 16. évében ne törekedett volna megemlékezni arról az uralkodóról, akinek ural-

kodása alatt nem jelentéktelen tisztségeket töltött be, s talán személy szerint is nem keveset köszönhetett (Századok 1967. 485–486). Érdemes ezen a ponton idézni Marosi Ernő disszertációbeli megállapítását: a frontispicium fejlécén a megrendelő, Nagy Lajos áll. »A genealógiai ciklus befejezetlen, miként az elbeszélés is; csak sejthető, hogy a teljes koncepció az Anjou-kori történet folytatásainak felelt volna meg« (47. old.). Érdemes ehhez hozzátenni a jelölt azon másik, újszerű megállapítását, miszerint — s ezt most frappáns fogalmazata miatt a disszertáció téziseiből és nem a dolgozat szövegéből idézem — »a Képes Krónika illusztrációinak szerkesztése tervszerű, egységes szellemi teljesítmény, amely az illuminátor-műhely vezető mesterének irányításával, a szöveg szerkesztésével párhuzamosan — s vele együtt félbeszakítva — jött létre« (3. old.). Természetesen Marosi Ernő állásfoglalása után sem merném teljesen bizonyosra venni, hogy a 14. századi krónikakompozíció az események elmondásában túlhaladt 1342-n, s kiterjedt Nagy Lajos uralkodása első éveire is, de egy ilyen fajta feltevést a jelölt megfigyelései, új kutatási eredményei ismeretében még inkább valószínűnek merek állítani. Újszerűnek tekinthető Marosi Ernő azon megállapítása is, amely arra vonatkozik, hogy a képszerkesztés tendenciájában Károly Róberttel szembeni kritika figyelhető meg (50, 52. old.). Összecsendezem ezzel, amint erre már úgyszintén 1967-ben rámutattam, hogy a krónikakompozíció 14. századi részében egy határozottan Károly Róbert-ellenes szövegrész különíthető el. Bárha ezt, illetve az ún. Budai Minorita Krónika szerzők szerint írtakre való bonthatóságát ifj. Horváth János 1971-ben írott terjedelmes tanulmányában (vitacikkében) elfogadhatatlannak is minősítette, a jelöltnek a képes elemzéséből levont megállapítása, valamint a kép és a szöveg szerkesztője szoros együttműködéséről szóló, fent idézett tétele megerősít azon hitemben, hogy nem rossz nyomon jártam, amikor 23 évvel ezelőtt egy Károly Róbert-ellenes részt különítettem el a krónikakompozícióban, amelynek határozott nyomai a 14. század eleji és az 1330. évi események elmondásánál is tetten érhetők. S hogy adott esetekben — szerénytelenül — saját kutatási múltam egy-egy vélt vagy talán valós eredményével hozakodtam elő, abban lelheti méltóságát, hogy Marosi Ernő a művészettörténet oldaláról hangsúlyozta: amikor történettudományi, irodalomtörténeti kutatások szellemi körökhöz vagy konkrét személyiségekhez vezetnek el, »hasznos irányba futnak a művészettörténeti kutatások szálai is, anélkül, hogy a szálakat valaha is összekötötték volna. Az ilyen utakon lehetséges asszociációk fontos támaszt nyújthatnak a művészettörténet számára«. Fentebbi két példám, amely Marosi dolgozatából több mással is növelhető lenne még, azt példázza: ez a tétel fordítva is igaz, a helyes módszereket alkalmazó, megbízható eredményekre (reális feltevésekre) jutó művészettörténeti kutatás nagy segítséget nyújthat a forráskritikai, szövegkritikai stúdiomok művelői számára.

A doktori értekezés a fent említetteken túl is számos új eredménnyel gazdagította eddigi ismereteinket. Legfontosabb ezek sorából az a szemléleti, látásmódbeli és módszertani újdonság, amelyről az imént már szóltam. Nem kevés azonban a részletekben megnyilvánuló, újszerű feltételezés sem. Érdekes az a hipotézis, hogy a Képes Krónika kódexe a fehérvári prépostság, esetleg a Szt. Katalin-kápolna használatára készült (51. old.). Fontos emellett annak hangoztatása, hogy a megrendelő a király, Nagy Lajos volt (75. old.). Újszerűnek tekinthető a császár-képek elemzése a Képes Krónika kódexében (65. old.), illetve az a megfigyelés, hogy a császár-ábrázolásokhoz mintaként IV. Károly képe

szolgált (67. old.). Csak helyeselni lehet azt az értelmezést, miszerint a *historia coloribus descripta* nem írásművet, hanem képzőművészeti alkotást jelent (86. old.). Teljesen meggyőző a Képes Krónika nyitóképének magyarázata, miszerint ez egyfelől a nehézfegyverzetű lovagokat, másfelől a könnyűlovasságot mutatja be (97. old.). Újszerű az a gondolat, hogy a Szt. László-história képi megjelenítésének eredeti közege inkább könyvfestészet volt, semmint falfestészet (126. old.). Érdekesen vonta meg a párhuzamot a budai szobrok és a Képes Krónika között a szerző, amikor a genealógiai-reprezentatív keretre, illetve a monumentalitás funkciókörére utalt (148–149. old.). Kétségtelenül sokat vitatott álláspontja lesz majd a szerzőnek az a tétele, hogy a stíluskorszakokat jelölő hagyományos terminusokról (mint gótika, protoreneszánsz, reneszánsz), illetve az ezekből következő periodizációs elképzelésekről lemond. E rövid néhány példával is érzékeltetni szerettem volna, mind az egészben, mind a részletekben mennyi újszerű, érdekes, továbbgondolásra érdemes feltevessel találkozunk a disszertációban.

Néhány szót kell szólnom azon — többnyire sokadlagos jelentőségű — kérdésekről, amelyekben a jelölt álláspontja vitatható, vagy egyszerűen figyelmetlenségből, elnézésből adódó tévedést követett el. Bár itt nincs hely részletes kifejtésre, magam erős kétkedéssel fogadom, hogy a Szt. László-legendák 13. század eleji szerkesztése valóban régebbi krónikás hagyományra megy-e vissza. Mivel a 12. század túlnyomó részében a krónikák történetfelfogásában nem olyan felfogás uralkodott, amely kedvező lett volna I. Lászlóra nézve, ez kevésbé teszi valószínűvé egy, László szent voltát már a 12. században hangoztató krónikás szerkesztmény meglétét. Az a körülmény, hogy László szentté avatására is csak 1192-ben, III. Béla uralkodása alatt került sor, szintén e mellett bizonyít. Ha ez az itt tézisszerűen vázolt feltevés képezi a valóságot, akkor megkérdőjelezhető a jelöltnek azon állítása, hogy »már a szentté avatás előtt lehetett a későbbinek alapjául szolgáló képi hagyomány« László királyról (1906–107. old.). Érdekesnek, de túlzottan merésznek ítélem Marosi Ernő azon feltételezését, hogy a Szt. László-história László-figuráját ifjabb királynak foghatjuk fel (126. old.). Ennek az elméletnek az lenne a próbája, ha a história képi megjelenítései a — történelmi mércével mérve nem hosszú életű (1262–1270 közti) — ifjabb királyság területén fordulnának elő túlnyomórészt, és éppen az ifjabb királyság fennállása alatt vagy ahhoz közeli (tehát kevéssel 1270 utáni) időben. Némileg erőltetettnek érzem a király honorja vélt hangsúlyozását a Szt. László-históriában (129. old.). Nem tudom, mennyire adekvát a 14. században közelebbi körülírás nélkül köznevesi lovagokról beszélni, s Szt. Lászlót az ő mintaképüknek megtenni (131. old.). Nyilvánvaló elírás »a Pozsony alatt póruljárt II. Konrád« említése (51. old.) III. Henrik helyett, vagy II. András berni diptichonjának említése (109. old.) III. Andrásé helyett.

Összefoglalóan azt állapíthatom meg, hogy eredeti látásmódú, az európai művészettörténeti kutatások módszereit a magyarországi középkori művészetre eredményesen alkalmazó, sok eredeti szempontot tartalmazó, hatalmas szakirodalmat megmozgató dolgozatot írt Marosi Ernő, amely mindenképpen messzemenően alkalmas arra, hogy szerzője elnyerje vele a doktori fokozatot, amelyre nézvést a tisztelt Bírálóbizottságnak ezennel javaslatot teszek.

Marosi Ernő válasza az opponensi véleményekre:

„... Köszönettel tartozom azoknak a kollégáimnak, akikkel módomban volt munkám részleteit megbeszélni, s akiktől értékes útmutatást kaptam: Kovács Évának, a kodi-

kológiai kérdésekben Wehli Tündének, a Szent László-ikonográfia sokkal teljesebb anyagával dolgozó Kerny Teréziának, a szentkultusz kérdéseit vizsgáló Klaniczay Gábornak. Meg kell vallanom, hogy sokat köszönhetek speciálisan *A magyarországi művészet történetében* szerkesztőként rám rótt feladatnak s az e sorozat második kötetének megírásán fáradozó mintegy húsz főnyi kollektívának. Köszönettel kell regisztrálnom, hogy számomra az akadémiai Művészettörténeti Kutatócsoport jelentette a kutatásaim ösztönző milieu-t; kiváltképpen könyvtára bizonyult pótolhatatlannak.

Különösen köszönöm hivatalos bírálóimnak elmélyült munkáját, azt a készségüket, hogy — sokszor bizony vázlatosan és utalásszerűen kifejtett — gondolatmenetemet kövessék, s legfőképpen a tőlük kapott elismerést. A mai vitaulésnek azonban nem ez a tárgya; az egybegyűlteket minden bizonnyal inkább az általánosabb érdeklődésre számot tartó következtetések fogják érdekelni.

Ezért — szíves egyetértésükkel — szeretném rövidre fogni személyes apológiámat is az e tekintetben nagyon is toleráns és szelíd bírálatoknak általában már a feloldozás formuláját is tartalmazó megjegyzéseivel szemben. Pedig a Kristó Gyula által lekötözött türelemmel elírásnak minősített személytévesztések: II. Konrád III. Henrikkel és II. Andrásé III. Andrással, valójában arcpirító baklövések. Más a szintén kifogásolt, túl sommás és a 14. századra korszerűtlen „köznevesi lovagok” megjelölés könnyelmű használatának oka: talán menti a típusok éles megkülönböztetésének szándéka s a megelőző, árnyaltabb elemzés is, de tagadhatatlan, hogy a hiba a komplexitás kereséséből ered. Az ilyen veszély az idegen területre óvatlanul túl mélyre merészkedő kutatót gyakran fenyegeti.

Valószínűleg hasonló motívumok játszanak szerepet abban is, ha a Szent László-legendák krónikás szövegelőzményeit igazolni igyekvő történeti filológiai irodalomnak adtam hitelt. A disszertációban az erre vonatkozó utalással egy mondatban ezt írtam: »... a művészettörténet számára is valószínűvé teszi, hogy már a szentté avatás előtt lehetett a későbbinek alapjául szolgáló képi hagyomány.« Ezt most helyesbítenem kell: a képi hagyomány megléte ugyanis a szövegösszefüggéstől függetlenül, az alapító helyi kultuszát kísérő ábrázolások körében — tehát semmiképpen sem a legenda vagy a história narratív műfajaiban — valószínű. E commemoratív kultusz centrumaiként elsősorban Várad és Zágráb jöhetnek számításba, s még egy hely, amelyről a vonatkozó történeti hagyományok vitatható homályossága miatt eddig szívesebben hallgattam volna: Somogyvár. Nem lehetetlen, hogy itteni forrásokra támaszkodott az az Anonymus Gallus, akinek szövegét Gerics József 1974-ben a Lászlóra vonatkozó 12. század eleji pozitív értékelés, de nem szentkultusz bizonyítékeként idézte, hiszen ugyanez a krónikás tudósított III. Boleszláv lengyel király 1113-i somogyvári zarándoklatáról. Szent László eredeti eltemetési helyének hagyományától aligha lehet független a translációra csodás magyarázattal szolgáló *Kocsicsoda* témájának nyilván — már a *cui prodest* logikája alapján is — váradai hagyománya.

A korai ábrázolási hagyományra vonatkozó feltevéseknek súlyos problémája az, hogy az alapító emlékezetét fenntartó ábrázolások ikonográfiája is Európa-szerte jelentős — részben historizáló színezetű — változásokon ment át a 13. század óta. Ezzel függ össze az is, hogy az 1371-es zágrábi konventi pecsét általunk a templommodell attribútuma alapján kétségtelenül, jóllehet késői típusú donátor — tehát Szent László — ábrázolásként értelmezett térdelő alakját már a közel egyidejű zágrábi statúumok is Szent

István képeként értelmezik. Örülök, hogy Kristó Gyula megjegyzése itt nemcsak a pontosításra adott számomra alkalmat, hanem annak ismételt hangsúlyozására is, hogy emlékanyagunk — spekulatív elgondolásokon kívül — sajnos, a 13. század vége előtti ábrázolásokról semmilyen konkrét megállapítást nem enged meg. Innen ered a Szent László-história főszereplőjének ifjabb királyként való értelmezését megkockáztató állításom merészsége is. A hipotézist 1262–70 közötti emlékanyaggal természetesen nem tudom alátámasztani, de itt is hangsúlyozandónak tartom, hogy a prototípust nem is helyhez kötött falképeken, hanem olyan ingóságokban keresném, amilyenek a könyvtulajdonosok. Magam sem tartom kielégítőnek a király *honor*jának értelmezését, ha az az újabb történettudományban különösen Engel Pál jóvoltából kulcsszerephez jutott *honor*-fogalom megítélésében talán nem is mellékes. Elégedetlen leginkább azért vagyok, mert a *Honor regis iudicium diligit* maxima meglepően elterjedtnek bizonyult, s eredetét nem sikerült tisztáznom.

Rózsa György egyik bíráló megjegyzése a Képes krónika címlapján P iniciáléba foglalt rejtélyes, baljában könyvet tartó, jobbát a beszéd gesztusára emelő alaknak Salamonnal való azonosítását érte. Ilyen meghatározását a szövegből kiindulva javasoltam: *per me reges regnant ait Dominus Deus per sapientem Salomonem*... — Az Úristen képe nem lehet; Salomonnak nem mond ellene, hogy szakálltalan arcú (kifejezetten így szerepel Salamon Dávid király párhuzamaként ott, ahol mindketten előfordulnak, pl. az Anasztaszisz ikonográfiájában) és fején koronát visel. Ez utóbbi attribútum bírálom figyelmét nyilván elkerülte, s ennek kapcsán ide kívánczik annak felemlítése, hogy jelenleg a Képes Krónika vizsgálatának feltételei rosszabbak, mint amikor Bécsben volt. A Széchényi Könyvtárban ugyanis eleven az a babona, hogy a faksimile kiadások minden igényt kielégítenek. Ez semmilyen szín tekintetében nem igaz, de legkevésbé az ecsetarannyal, illetve laparannal felvitt részletekre, amilyen a kis alak nimbusza, illetve koronája is. Természetesen távol áll tőlem az, hogy tagadnám a Krónika képeinek ikonográfiai forrásként való felhasználását, mégpedig nemcsak a 17. századi Nádasdy Mausoleumban, hanem már a Thuróczi-krónika illusztrációinak egy részén is. Megjegyzésem »kordokumentumként való értelmezésükre,« tehát elemző felhasználásukra vonatkozott a 19. századi történetírásban, s úgy vélem, e kétféle interpretációjukat továbbra is meg kell különböztetnünk egymástól.

Vayer Lajos professzor úrnak, akit nemcsak »hajdani« mesteremnek tartok, különösen hálás vagyok azért, hogy világosan állást foglalt a rembrandti *Lengyel lovas* interpretációjának kérdésében, ezt lényegében a mester stílusa és személyisége felől közelítve meg. Néhány kérdésével meglehetősen magas mércét állított elém, ezért elnézést kérek, ha olykor elégánsan átbújok az akadály alatt.

Vizonylag egyszerű helyzetben vagyok a budai szobrok esetleges közép-európai elsőbbségének kérdésére adandó válasszal, mivel erről az ezt a tézist 1986-ban megjelent művében kifejtő Michael Victor Schwarzcál 1987 óta kisebbfajta magánháborút folytatok, csak többszöri vitáinkból sajnos még semmi nem jelent meg nyomtatásban, beleértve az *Acta Historiae Artium*nak írott recenziómat is. Schwarz a budai szobrokat André Beauneveu, illetve a Potiersben János, Berry hercege szolgálatában dolgozó Guy de Dammartin közvetlen hatásának tulajdonította, s 1395-re, a szerencsétlen nikápolyi vállalkozást közvetlenül megelőző időre datálta, valóban bennük keresve a közép-európai lágy stílus inspiráló forrását. Magam — annak

ellenére, hogy jól esne legalább egyszer Magyarországot tudni a művelt világ közepének — nem tághatok 1420 körüli datálásuktól, s érveim közül a leginkább ide, vagyis a történeti ikonográfia, illetve a portréműfaj problémakörébe tartozó az, hogy aligha tekinthetők afféle alkalmosszülte csoportképnek a Budán összefutott nemzetközi lovagi társaságról — az ilyesmivel várni kell még a fényképezés feltalálásaig! Ugyanez vonatkozik látszólag silány anyagukra is. A — különösen bányanedves állapotban — könnyen megmunkálható mészko anyag nem mondható rendelkezésnek a Szép Madonnák korában; a festett, aranyozott, fém- és talán színes pasztarátékkal is gazdagított szobrok hatását semmi sem különböztette volna meg a drágább anyagból készületektől, s belső térben felállítva, tartósságukat sem veszélyeztette volna semmi. Ha mindez elkészült volna, a 15. századi szerző éppúgy, mint középkori kortársainak többsége, elmondhatta volna Ovidiussal, hogy *materialiam superabat opus*. Ilyképpen tennék eleget — ha csak egy példán is — »a kolorisztikus produkció taglalására« vonatkozó jogos igénynek. E kérdés a legnehezebb, mert egyrészt már csak technikai vizsgálatok alapján közelíthető meg, másrészt, tekintve, hogy a színezésnek, attribútumoknak nemcsak az elvességet fokozó, hanem szimbolikus, heraldikai stb., azonosító kvalitást is kell tulajdonítanunk, előfeltétele annak, hogy a lelet kódarabjait portréként értékeljük. Óvatosságom ez esetben a máris túl messzire merészkedett hazárdör önvédelmi gesztusa.

Ugyanez az elővigyázatosság rettent vissza a bambergi lovas értelmezésére vagy műfajára tehető bármilyen feltételek megkockáztatásától. Berthold Hinz 1970-ben publikált recepciótörténeti tanulmánya a német ideológiatörténet egy szegényletes periódusának körképébe ágyazta a szobor értelmezését és a vele való visszaéléseket. Felfogása szerint »A német művészettudomány... jeles részt vállalt egy olyan új művészettörténeti tárgy megteremtésében, ami eddig nem létezett, s ami biztosan nem a 13. századi ismeretlen mester műve volt: ez a bambergi lovas. Ezt nem mint a gótika, hanem mint a 20. század művét kell megvizsgálnunk.« Vizsgálhatnánk akár a recepciótörténet magyar exkurzusaként is a bambergi Szent Istvánt. Véleményem szerint épp ebben áll a művészettörténeti tudománytörténet haszna, s e haszon része az önkényes értelmezéstől való elretentés is. Nem véletlen, hogy Renate Kroos az 1970-es tisztázó vita után hozott újabb, liturgiátörténeti érveket a Szent István-értelmezés támogatására. Egy 1988-ban megjelent cikkében Bogyay Tamás foglalta össze az ilyen értelmezés mellett szóló érveket. Ez idő szerint tehát a nekünk kedves ikonográfiai magyarázat ügye jól áll. A liturgiai kontextuson kívül egy másikról viszont alig esik szó: ez a bambergi *Georgenchor* homlokzatát, a szentélyrekesztőt egykor díszítő ábrázolások feltételezhető összefüggése. Véleményem szerint e rekonstrukciós kérdésre adott felelet nélkül a szobor műfaji hovatartozásának problémáját sem lehetne feszegetni.

Örülök, hogy — mint a bambergi lovas kissé messzire vezető példája is jelzi — az általam javasolt és három példán bemutatott metodika felkelti azt a kíváncsiságot: vajon mi lenne az eredménye ugyanennek, más esetekre alkalmazva. Sajnos, erre csak újabb példák részletes feldolgozása adhatna választ. Mindenesetre, hangsúlyoznom kell, hogy nem valamilyen általános érvényűnek szánt metodikára törekedtem, amint példáimat sem monografikus igénnyel, hanem csak bizonyos aspektusaikban dolgoztam fel. Amint a középkori művészetelméletben a legfontosabbnak a módosok teóriáját tartom, a magam, jól ismert és általánosan használatos eljárásokból összeszerkesztett megközelítés-

módjait is csak egy műfajnak a művészettörténetírás számosabb és bővebb lehetőségei között.

Az egyik lényeges szempontnak tartottam — s ezt különösen magyar szempontból fontos feladatnak is —, hogy kísérletet tegyek azon elméletek magyarországi hatásainak kimutatására, amelyek a kor egyetemes művészettörténetében fontos szerepet játszottak. Ilyenek: a skolasztika képről és a repraesentatióról alkotott koncepciói, különösen pedig a neonimializmus tanai; a retorika móduselmélete, az államteória művészeti vonatkozásai, a korai humanizmus ekphraszisz-tana. Csupa olyan probléma, amelyeknek primer forrásanyagá nem, vagy csak hézagosan, vagy csak nagy időbeli késéssel dokumentálható Magyarországon. Abból a kettős feltevésből indultam hát ki, hogy 1. ezek az értelmiség műveltségi anyagának Magyarországon éppúgy kötelező részét alkották, mint máshol; 2. ha vannak olyan képzőművészeti alkotások, amelyek e kritériumoknak megfelelnek, megrendelők és használók körében fel kell tételeznünk az értésükhöz és megbecsülésükhöz szükséges ismereteket is.

Ez a célkitűzés eleve kizárta, hogy munkám összefüggő művészettörténeti ábrázolás — még kevésbé fejlődéstörténet — igényével lépjen fel. A példákat elszigetelt témaköröként tűztem ki, s magam is meglepődtem azon, hogy végül ezek hátterében váratlanul a 14–15. századi magyar értelmiség eszméletörténetének folyamata rajzolódott ki. Így kényszerültem állásfoglalásra olyan történettudományi és irodalomtörténeti kérdésekben, mint pl. skolasztika és humanizmus, európai és kezdődő nemzeti színezetű műveltség, lovagi és udvari kultúra. Ugyanez a korszak a művészettörténeti szintézis alapján ábrázolva másként hat (ennek evolucionisztikus felépítését találoán jellemezte Takács Imre a BUKSZ első számába írott recenziójában); itteni, nyitottabb tárgyalása — matematikai hasonlaltal — más független változót választ. De — ezúttal nyelvi hasonlaltal élve, amivel nem a képzavar a célom, hanem a sokféle szempont létjogosultságának hangsúlyozása — ami igaz aktívumban, azt többnyire passzívumban is ki lehet fejezni.

Talán nem véletlen, hogy a jelen vita középpontjába a művészettörténet-írás alapkérdései — Vayer professzor úr megfogalmazása szerint: identitásproblémái — kerültek. A bambergi lovas Értelmezéséről szóló, fent idézett Hinz-tanulmány egy Martin Warnke által kiadott, *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* című kötetben jelent meg, amelynek a maga idejében — immár húsz évvel ezelőtt — hatalmas szerepe volt annak a felelősségtudatnak a felébresztésében, amely a művészettörténet elméleteinek korhoz kötöttsége és hatása láttán el kell hogy töltse. A műértelmezés történeti determináltságának és múlandó érvényének tudatosítása korunkban egyfajta válságtudat kialakulásához vezetett, annak a — divatos szóval — posztmodern mentalitásnak az uralmához, amelyet Hans Belting a »művészettörténet vége« kérdéssel jellemezett. Nálunk ez a kérdés direkt megfogalmazásban, s főleg szervezeti, anyagi problémáktól függetlenül nem merült fel; a művészettörténész látszólag ugyanúgy dolgozik, mint mindig, csak belső feszültségére és munkája eredményének megváltozott fogadtatására, külső körülmények és lehetőségek szorítására panaszkodik — egyébként szintén mint mindig. Ezért érzem szimpotomatikusnak e, szaktudományunk helyét érintő kérdések előkerülését a mai vitában.

Magam e kérdések felvetését nem szorgalmaztam. Célok a 14–15. századi realitás és esztétikai értékrend párhuzamának címbe foglalásával annak a hangsúlyozása volt, hogy az értékrend ismerete nélkül nincs értelme a másik fogalomnak sem, s mindkettőt az időhatározóval jelzett

megszorítással érdemes csak szemlélnünk. Itt kell megmondanom, válaszul Kristó Gyula bírálóm műfaji kételyére, hogy munkámat kifejezetten disszertációnak írtam. A *dissertatio*, -onis: f. főnévről pedig a Páriz-Pápai-szótárban ezt a kitűnő definíciót olvasom: »Beszéddel való tusakodás, vetélkedés.« Ha tehát a klasszikus skolasztikus disputáció szabályai szerint kellene eljárnom, a művészettörténet-írás egész problematikájából kiszemelt *quaestiót* így fogalmaznám meg: *Vajon a realitás az általunk vizsgált művek sajátossága-e, vagy a mi feltevésünk a művészetről?* Vagyis a kérdés a művészettörténeti megismerés objektivitását érinti; azt, hogy a művészeti alkotásokat tanulmányozva közvetlenül a kor valóságához érkezzünk-e, vagy célunk csak a művészet megismerése lehet.

Az így megfogalmazott kérdésre már bírálóm is különböző választ adnak. Folytatva a skolasztikus disputáció menetét, *videtur quod* — Vayer Lajos szerint — »kívánjuk, hogy (t. i. szerző) ezeknek a műalkotásoknak nemcsak egy korszakhoz kötött esztétikai értékrendjében, hanem speciális és konkrét esztétikai szépségében is sok örömet leljen.« Ezt talán szabad úgy értenem, hogy a korhoz kötött esztétikai értékrend rekonstrukciója mégis csak absztraktum; az ember zavartalan élvezetének forrása a jelen időben szemlélt műalkotás. *Sed contra* Kristó Gyula szerint »a művészet és a valóság viszonyának körvonalazása szoros kapcsolatban van a megválasztott kutatási módszerrel« — azaz nincs spontán esztétikai élvezet, döntő szerepet játszik a beállítás. Rózsa György szerint is »A középkori műtárgyak interpretálása keletkezési körülményeik megismerése alapján történhet s maguk a művek éppen keletkezésük korának adottságai révén tudnak hozzájárulni a múlt szemléletes rekonstrukciójához«. E felfogás szerint mindenekelőtt a keletkezés körülményeit kell kutatnunk a műalkotásokban; interpretációjuk célja születésük környezetének rekonstrukciója.

Ad primum ergo dicendum, hogy az esztétikai szépségben lelt örömünk is épp azért konkrét és speciális, mert maga is történeti; nem az első és nem is az utolsó. Továbbá: a ma szemlélt 14. vagy 15. századi műalkotás tulajdonképpen újra születik, mint a jelenkori művészet része. A Széchényi Könyvtárban kiállított Corvinák így válnak a Szépművészeti Múzeumban látható asztrológiai tárgyú metszetek, Jovánovics György emlékműterve és Szinyei Merse Pál stb. kortársai. S nyilvánvaló, hogy könnyebben és egyértelműbben szemlélhetjük a Kolozsvári Márton és György prágai Szent György-szobrát a rudolfinus manierizmus részeként, amelynek értelmezésmódja hozzáférhetőbb számunkra, mint az 1373. év tanújaként. Az állandóan szem előtt lévő műalkotás interpretációja nem egyszeri aktusban merül ki: olyan folyamat, amelynek fázisai nem egyszerűen jobbakk egymásnál, hanem éppoly bonyolult viszonyban állnak koruk valóságával, mint a régebbi műalkotás a maga koráéval. És valamennyi könnyebben hozzáférhető, mint az eredeti, amelynek elérésére törekszünk. Ezért is tűnik az a legelvonatbabbnak, holott a mű érzékletes kvalitásaiban szemünk előtt van. Ami elfedi előlünk, eltávolítja tőlünk, akár keretezés, installáció, restaurálás vagy verbális értelmezés, munkánkban mint leküzdendő akadály jelenik meg, de célja is válhat, ha figyelmünk erre irányul.

Úgy vélem, hogy az eltérő vélekedések közös nevezőre hozhatók abban a módszertani követelményben, amely szerint a művészettörténeti megismerés alapvető feltétele a distancia tudata. Disputánk szempontjából ezt a tézist a *respondeo dicendum* formulával kellett volna bevezetnem.

Kérem tisztelt bírálóimat és a tisztelt bírálóbizottságot, hogy válaszat szíveskedjenek elfogadni.”

VÉGH JÁNOS „A SZEPESSÉGI SZÁRNYASOLTÁR-MŰVÉSZET A KÖZÉPKOR VÉGÉN” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

1989. május 15-én került sor Végh János „A szepességi szárnyasoltár-művészet a középkor végén” című kandidátusi értekezésének vitájára. Az értekezés szerzője a szárnyasoltárokat elsősorban esztétikai-művészi, ikonográfiai és funkcionális egészükben törekedett vizsgálni; túlhaladva, illetve kiegészítve a korábbi „klasszikus” vagy stíluskritikai módszerek eredményeit. *Kubinyi András* a történeti összefüggések lehetőségeiből vetett fel néhányat opponensi véleményében:

„...Az imént említettem, hogy jó lenne ismernünk az oltárok készítőit, azokat, akik arra megbízást adtak. Szepeshelynél (43skk.) ez annál is inkább érdekes lenne, hiszen itt németalföldi hatást igazolt a disszertáció. Ha tudjuk, hogy Mátyás kapcsolatban állt a Németalföldön uralkodó Merész Károly burgundi herceggel, akkor ez nem is problémát okoz. Tudjuk, hogy tanácsosa, Jörg von Stein járt ott követségben. Stein kapcsolatban állt, igaz, valamivel később, a Szapolyaiakkal, a Szepesség uraival, így ezen a téren is kialakulhatott valami összeköttetés.

Van azonban egy másik lehetőség is. 1464–1493 között Berendi Bak Gáspár volt a szepesi prépost, tehát a szepeshelyi templom feje és egyben a Szepesség egyházi előjárója. Bak 1456-ban Bécsben kezdte tanulmányait, Bolognában lett kánonjogi doktor és Rómában szentelték pappá. (Veress Endre, *Olasz egyetemeken...* 46–47, 247.) A hetvenes években kétszer járt követségben Lengyelországban, és erősen valószínűsíthető, hogy egy időben királyi titkár volt vagy a titkárt helyettesítette. Bak világlátott ember és megfelelő személyi kapcsolatokkal rendelkező egyén volt. Azt hiszem, majdnem biztos, hogy benne kell keresnünk a szepeshelyi oltár megrendelőjét.

Probléma van, bár ez csak történeti, a löcsei oltárt 1503-ban felszentelő Meczsei János oroposzi püspökkel. Ahogy ezt Végh is idézi, Meczsei 1504-ben Bakócz primás segédpüspökeként szenteli fel a terebesi kolostort. (113. o.) Csakhogy itt szepesi prépostnak nevezik, noha a prépost valószínűleg testvére, Meczsei György királyi titkár volt. Lehet, hogy Meczsei az esztergomi egyházmegyéhez tartozó Szepességben látta el az érsek helyett a főpapi teendőket (Terebesre azért ment, mert az egri püspök, Estei Hipolit nem tartózkodott Magyarországon, az egri egyházmegyenek pedig akkor nem volt segédpüspöke, így a primás saját segédpüspökét küldte el), különben pedig nyilván ő helyettesítette testvérét is. Ez csak azért lehet esetleg érdekes, mert a Meczsei testvérek szerepét sem zárhatjuk ki — egyházi rangjuk miatt — a szepességi építetők közül, vagy legalábbis befolyásolhatták az alávetett egyházak építetők tevékenységét.”

Vayer Lajos pedig a korábbi irodalomhoz viszonyítva méltatta Végh János szemléletének jogosságát:

„Teljesen egyetértünk a szerzőnek azokkal a fejtegetéseivel, amelyek a retabulumoknak az eredetét a monstranciákra, az osztenzóriumokra, a relikviáriumokra vezeti vissza, és mi is elutasítjuk a Paatzcal ellenkező kutatók állásfoglalását. Lényegesen érvényesül a tárgyalásban a szentkultuszok — például az arnótfalvi oltár esetében a Szent Rókus-kultusz — szempontja, amely a művek datálásának megállapításában is fontos szerepet játszik. Ugyanígy jelentős — például a löcsei Vir Dolorum-oltár esetében — a heraldikai faktumokból és az inskripció pozíciójából való továbbkövetkeztetés, ezeknek nemcsak a datálás, hanem még a stílusproblémákon is túlterjedő analízi-

se, mely éppen a bányavárosi és a szepességi »közegnek« a korrelációja szempontjából ezen az úton válik jelentőssé.”

A szerző a lengyel elzálogosított helyek és az országhoz esetleg szorosabban tartozók művészi különbözőségének az opponensek által felvetett lehetőségére érdemileg részletesen — és a legújabb irodalomban elsőként és alaposan — felelt:

„Próbáljuk hát konkrétan megfigyelni, hogy a Szepesség, ez a számunkra annyira egységesnek tűnő terület hogyan reagált arra a megosztottságra, amit a tizenhárom város Lengyelországhoz kerülése jelentett. Ennek vizsgálatánál, amint az opponensi vélemény is hangsúlyozta, figyelembe kell vennünk, hogy az elzálogosítás nem érintette a terület egyházi beosztását. Mint eddig, úgy ezután is a szepesi prépostság, ennek közvetítésével tehát az esztergomi érsekség része maradt. Ez nagyon lényeges a szárnyasoltárok állítása szempontjából, bár azokról rendszerint nem maga a plébános vagy más egyházi személyiség, hanem a falu földesura, városokban a kegyúri funkciót kollektíven ellátó polgári közösség — esetleg ennek egy tehetősebb tagja — gondoskodott. Így a mester kiválasztása, az oltáron ábrázolandó témák megállapítása a megrendelő, tehát világi személyek dolga és joga volt, de nehéz elképzelni, hogy ebbe egyháziak ne szótak volna bele. A templomot használó plébánossal nyilván megbeszélték az oltár állításával kapcsolatos problémákat; a szent személyek vagy a legendák jeleneteinek kijelölésénél egy pap speciális műveltségénél fogva nyilvánvalóan úgyszólván fölényben volt a világiakkal szemben. Szobrászt és festőt pedig a kisebb lélekszámú, kulturális vagy művészeti területen önellátásra képtelen települések nyilván a hasonló helyzetű szomszéd városokban vagy falvakban megfordulóik közül választottak maguknak, magyaráz, készséggel alárendelték magukat a közvetlen környék vitathatatlan kulturális központjának, Löcsének.

Ugyancsak megnehezítette a »magyar« és »lengyel« Szepesség elkülönülését a kulturális igények, a művészeknek adott megrendelések szempontjából az a tény, hogy az elzálogosított területek nem egy tömbben helyezkedtek el, hanem egymástól távolabb; nagyjában három csoportba lehet őket foglalni, de ezek között napi járóföldnyi, tehát a kicsiny terület helyi léptékével mérve már ugyancsak figyelemre méltó távolság terült el. Az egyik Lubló fölött, a másik Poprád közelében, a harmadik a Hernád völgyében terült el, de még ezek sem voltak kompakt egységnek mondhatók, egyes településeik gyakran szomszédosak sem voltak egymással. Ez az utóbbi megállapítás főként a harmadik csoportra jellemző. Igló, Szepesolaszi és Szepesvár-alja ugyancsak magányos »lengyel szigetek« voltak a Magyarországnak megmaradt többi település között, de az amúgy is észak felé futó másik folyó völgyében is, ahol pedig sűrűbben sorakoztak a Lengyelországhoz csatolt települések (Poprád mellett Felka, Szepesszombat és Mateóc tömbje, illetőleg lejjebb Béla, Gnędza, Podolin és Lubló gyöngysora), közéjük ékelődik a gazdag és népes Kézmárk, hogy a kisebb falukról most ne is essék szó. Az pedig nyilván elképzelhetetlen, hogy a lengyel királynak adózó Szepesvár-alja kulturális és művészeti szempontból függetlenítse magát két fölötté emelkedő, a kor gondolkodását ismerve rangjuk szerint utolérhetetlenül előkelő szomszédjától, a szepesi vártól és a prépostság székhelyétől.

Az itt felvázolt keret teljesen megfelel annak, amit az egyes műalkotások elhelyezkedését vizsgálva láthatunk.

Mindkét oldalon rendre megtalálhatók ugyanannak a művésznek az alkotásai. János mester oltárai közül jutott a szepeshelyi prépostsági templomba és a lőcsei plébánia-templomba, de az elzálogosított Felkára és Szepesszombat-ra egyaránt. A Szepesváralji Mester stílusához legközelebb álló, nyilván tanítványától vagy műhelytársától származó Szt. Erzsébet-oltár a lőcsei templomot díszíti. Pál mester műhelyének oltárait őrző falvak, illetőleg városok közül Lőcse, Malompatak és Káposztafalva magyarországiak, Leibic és Szepesszombat lengyelországiak. Ha más, többé-kevésbé homogén oeuvre-eket vizsgálunk, hasonló lenne az eredmény, úgyhogy a szavak, a helynevek szaporítása helyett le is szögezhetjük a végkövetkeztetést: a több munkájukról ismert műhelyeknek jutott megrendelés szerint nem látszik különbség a kettéosztott Szepesség egyik vagy másik fele között.

Ugyanez mondható el a Lengyelország felől sugárzó hatásról is. Talán meglepő, de a Szepesség a vizsgált időszak első részében kevésbé fogékony erre, mint más helyek, így elsősorban Eperjes, Kassa és Kisszeben. A krakkói oltár kisugárzása természetesen áttöri majd ezt az elzárkózást, de érdekes, hogy ennek legelső példája sem itt, hanem a bányavárosok művészetében bukkan fel, a jánosréti Passió-oltáron és a tájói Krisztus siratása-domborművön, jelenleg mindkettő a Nemzeti Galériában, az 1480-as évekéről.

Stoss remekművéből áradó ösztönző hatásnak a legkorábbi felbukkanásai a Szepességben a szepeshelyi Mária halála-oltár és a kassai származású, de stílusát illetően inkább a Szepességbe illeszthető Mária halála-dombormű a Nemzeti Galériában, ezek csupán az 1490-es évekből — bár azoknak talán az elejéről — valók. A 16. században aztán Pál mester, a krakkói Stoss-növendék az egész vidéket megnyeri az északról áradó stílusnak, ettől kezdve már inkább az ettől független oltárok szorúlnak kisebbségbe. Mint azonban fent már szó volt róla, műhelyének termékei népszerűek voltak mind az elzálogosított, mind az ettől nem érintett területeken. A legkésőbbi krakkói Stoss-stílus hordozói, a kő-feszület hatására készült corpusok is előfordulnak mind a lengyel Szepesolaszin, mind a magyar Késmárkon.

Nehezíti a tiszta kép nyerését, hogy a lengyel zálogba került városok viszonylag kevésbé őrizték meg a középkori alkotásokat. Részben a nagyobb fokú barokkizálás, részben tűzvész, regotizálás stb. miatt túl kevés szárnyasoltár maradt meg falaik között, így az összevetés nem teljes; az arány így is közelebb van a teljességhez, mint a török előtti Magyarországon bárhol másutt. A ránk maradt emlékek több szempontból való vizsgálatából mindenesetre nem az látszik, hogy a két terület különösebben elkülönült volna egymástól.”

NAGY MÁRTA „ORTHODOX IKONOSZTÁZIONOK MAGYARORSZÁGON” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

A vitát 1991. április 17-én tartották. *Ruzsa György* az alábbi megjegyzések kíséretében ajánlotta elfogadásra a munkát:

„Mind a magyar, mind a külföldi kutatás számára szinte fehér folt a magyarországi görögök, ruthének, románok sajátos művészete. A külföldi kutatók — miután alapvető tájékoztatás és feldolgozás sem készült — kevésbé érdeklik ezen művészeti emlékek iránt, a magyar művészettörténetek pedig a kialakult hagyományok és érdeklődésük alapján inkább a magyarországi magyar, illetve a nyugat-európai művészetet kutatják. A szerb, görög, ruthén, román, bolgár kultúra magyarországi művelői pedig főleg filológiai képzettségűek, s így e népek nyelvének és irodalmának szakértői. Különösen fontos tehát a Szerző által választott téma, mely alig kutatott és amely nemcsak a művészettörténet, hanem a szláv, a görög és a román kultúra, irodalom és egyháztörténet alapos ismeretét is megköveteli...

A Szerző a mai Magyarország területén lévő orthodox ikonosztázionok bemutatását és elemzését tűzte ki célul. E több mint félszáz emlék az orthodox kereszténységnek abban a régiójában helyezkedik el, ahol a katolikus kultúra dominált. Így nyilvánvaló az úgynevezett nyugati művészet hatása, az oly sok összetevőből álló osztrák—magyar barokk és klasszicizmus befolyása, melyet — úgy tűnik — az érintett népek művészetének kutatói nem kellően elemeztek. Építészeti és templomok a nyugati stíluskörhöz köthetők, mindössze egyetlen kivételt találunk, a grábócit, ahol kupola őrzi a bizánci hagyományokat, és megemlíthetjük a miskolci, pontosabban annak egyik meg nem valósult tervét. Ez az osztrák—magyar architektúra, ha áttételesen is, de hatott az ikonosztázionok felépítésére, szerkezetére, építészeti elemeire. Ugyancsak elhanyagolt volt a mai Magyarország emlékegyének a bánáti műv-

szettel való összevetése és még inkább az oly jelentős lemergivel.

A Szerző először a bizánci szentélyrekesztő kialakulásáról ír, majd kronologikus sorrendben tárgyalja a mai Magyarország ikonosztázionjait részben szerkezeti-formai, részben stilisztikai jegyek alapján csoportosítva, különös tekintettel a képfelrakások fafaragó mestereire.

A dolgozatnak különösen értékes része a széles körű adatgyűjtéssel összeállított katalógus. Mégis, ezzel kapcsolatban megemlítenék egy-két problémát.

E katalógusban, mely a további kutatások igen jó alapjául szolgálhat, talán hasznosabb lett volna részletesebb leírást adni, például nemcsak egyszerűen megnevezni az ikonosztázion ikonjainak számát, hanem ikonográfaiailag is ismertetni azokat. ... Az Országos Műemléki Felügyelőség Szakrestaurátori Osztályán a magyarországi orthodox templomokról és berendezési tárgyairól igen részletes, szakszerű dokumentáció és a restaurálási munkákat előkészítő tanulmányok állnak rendelkezésre. Csak egy példa: elkezdtek a ráckevei templom Gruntovics Tódor készítette, igen érdekes freskóinak restaurálását, felmérték az ikonosztáziont, elkészült az ikonon díszített püspökszék rekonstrukciós rajza (vö. SZRO-1396/90).

Fontos lett volna kutatásokat végezni a Szentendrei Szerb Egyházművészeti és Tudományos Gyűjteményben, mely a Szerző szerint nem hozzáférhető. E sorok írója igen figyelemreméltó anyagot talált ott, igaz az elmúlt években a nagy építkezések a kutatást is megnehezítették.

Ezután a Szerző azt állítja, hogy kellő írott források híján inkább a »műalkotások stílusbeli vizsgálatára támaszkodunk« (5. old.) Ám az ikonok stíluskritikai elemzéséről, a megemlített különleges motívumok kapcsolatairól, a kompozíciós elemekről, a színvilágról alig olvashatunk.

Hiányoljuk kvalitásuk részletes elemzését és általában a művészettörténeti szempontú értékeléseket.

A dolgozat a klasszicista ikonosztázionok között tárgyalja a pesti szerb templom ikonfalát. Igaz, faragványait 1839 és 1845 között Mihailo Janić aradi faragó mester készítette, ám nagyhatalmú ikonjait Sterio Károly festette, mégpedig 1857–58-ban (és nem 1856–57-ben). A Szerző az elemző részben nem, a katalógusban csak egyetlen szóval jelöli meg a stílusát: »Romantika«. Talán érdemes lett volna e magas művészi kvalitású alkotást stilisztikailag is elemezni. A bécsi és müncheni iskolázottságú Sterio Károly a magyar biedermeier festészet kiváló művelője volt, akinek a művein a romantikus szemlélet elemei is fölbukkannak. Olajjal vászonra festett ikonjait inkább »reprezentációs« festményeknek fogta föl. Sok finoman megfestett, érzelmes elemet fedezhetünk fel rajtuk.

Sterio Károly munkássága több kiváló műben részletesen feldolgozott, melyek sajnos elkerülték a Szerző figyelmét. Mindenekelőtt megemlíteném K. Gyurkovich Tibor kiemelkedő tanulmányát, mely oeuvre-katalógust is közöl (Művészettörténeti Értesítő 1974. XXIII. évf. 4. szám), továbbá ugyene szerző önálló kötetben megjelent monográfiáját (K. Gyurkovich Tibor: Sterio Károly. Budapest, Corvina Kiadó, 1976.), a korábbi kutatások közül pedig Herényi Gothard István nagyobb tanulmányát (Sterio Károly akadémiai festőművész élete és művei. Vasi Szemle 1937. IV. évf.).

A Jelölt Arszenij Theodoroviccsal kapcsolatban — akit latin betűs átírásban írhatunk Th-val, hiszen egy 1817-es latin betűs szignójában ő maga is így használta — néhány pontatlan adatot közöl. A bajai ikonosztáz elemzésekor, ahol elsősorban — az egyébként kitűnő — faragványokra fordítja figyelmét, jelentőségük ellenére alig értékeli a festett képeket. A szakirodalom a bajai Szent Miklós-templom ikonosztázionjának datálási kérdéseit immáron megnyugtatóan tisztázta. A Szerző azt írja, hogy Arszenij Theodorovics a képfalon lévő táblákat »a püspöki trónon elhelyezett felirat szerint feltehetően 1810-ben fejezte be«. (42. old.) A katalógusrészben is az elkészítés korát az 1810-es évben jelöli meg. (109. old.) Hivatkozik itt L. Selmics és O. Mikics munkájának 56. oldalára. Azonban ugyane szerb nyelvű mű 56. oldalán, továbbá 9. és 10. oldalán világosan olvasható, hogy Arszenij Theodorovics az ikonosztázion ikonjainak megfestését 1793-ban fejezte be, csak a püspöki trón Krisztus ikonja, továbbá még négy ikon köthető az 1810-es évhez, az összes többi 1793-ban készült. Egyébként a templom falképeit is ekkor, vagyis 1793-ban festette az ikonosztázionnal egy időben, s 1810-ben tért vissza, hogy az említett öt ikont elkészítse. Az ikonosztázionon megtalálható az 1793-as évszám és a művésznek »AP« cirill betűs monogramja. A Jelölt figyelmét talán elkerülte P. Vaszcics tanulmánya, melyet — igaz, nem művészeti folyóiratban — a Politikában tett közzé 1967. november 12-én »Kto je Arszenije Pantazics« címmel.

A szerb szakirodalom érdekes, néha talán vitára sarkalló munkáinak némelyikével mindenképp érdemes lett volna foglalkozni. Külön tanulmányt írt Pavle Vaszcics Vasza Osztojicsról, a szentendrei Püspöki templom ikonosztázionjának festőjéről. »Novogradszki szlikar Vasza Osztojics« címmel és ugyanő a szerzője a »Ruszki uticaj u szrpszkoj umetnoszti« című fontos munkának. (In Dr. Pavle Vaszcics: Doba baroka. Beograd, 1971. 137–144. old., ill. 111–123. old.)

Nemcsak az újabb szerb, hanem a régi magyar nyelvű irodalom is értékes megállapításokat tesz és fontos adatokat közöl. Erről azonban a szerb szakirodalom szokott megfeledkezni, ezért különösen kár, hogy a Szerző is figyelmen

kívül hagyja. Ilyen például Dr. Berkeszi István önálló kötetben megjelent munkája, mely Temesvári művészek címen Temesvárott került kiadásra 1910-ben. Itt külön fejezet foglalkozik elsőként — és mindmáig talán a legrészletesebben — a battonyai szerb templom ikonosztázionja festőjének, Petrovits Szávának életművével, aki Berkeszi szerint »nem volt ugyan nagy tehetségű festő, de ügyes, jó, közepeszerű.« (48. old.) Ismerteti említett ikonosztázionját is, »amelyet azonban 1880 táján Alexics Dusán festő renovált, vagy jobban mondva átdolgozott.« (49. old.) ...

A nehezen hozzáférhető, gyakran ellentmondást felvető adatokat a Szerző nagy szaktudással tárta föl és tisztázta, az archívumok írott forrásait felkutatta, értelmezte és értékelte, a helyszínen tanulmányozott emlékeket gondosan leírta és nem utolsó sorban kitűnően rendszerezte és pontos megállapításokat tett az attribúció és a kapcsolatok vonatkozásában. Különösen értékesek eddigi rész kutatásai, melyeknek eredményeit szélesebb összefüggésekbe ágyazva beépítette disszertációjába.

A másik opponens, Berki Feriz rövid bíráló véleménynyújtott be, amelynek itt főbb pontjait közöljük:

„Nagy Márta huzamosabb ideig behatóan foglalkozott a magyarországi orthodox templomok belső berendezésének — főleg ikonosztázionjainak — tanulmányozásával. Ennek összefüggéseként készítette el a Tudományos Minősítő Bizottsághoz benyújtott értekezését. Mivel (...) az értekezés tárgya távol áll szakterületemtől, nem érzem magam illetékesnek róla szakbírálatot készíteni. A szerző felkérésére azonban néhány, elsősorban teológiai szempontú észrevételt tennék.

1. Orthodox istentiszteleti helyekről szólva az »imaház« helyett megfelelőbb a »kápolna« kifejezés használata. (1. old.)

2. A »nem kézzel festett« Üdvözítő ábrázolása (12, 39. old.) körülményes és félreérthető kifejezés. Helyesebb lenne: Az Üdvözítő »nem kézzel festett« (archeipoióitosz) ikonja.

3. A »hészühizmosz« helyesen: »hészychazmosz« (középkori görög ejtéssel: iszichazmosz). Egyébként nem tűnik ki, miért hozta magával ez az aszketikus irányzat a »szokatlanul nagy méretű ikontáblák« alkalmazását. (14. old.)

4. Az a megállapítás, hogy az ikonosztázion »meggátolja a liturgiába és az istentiszteleti cselekedetekbe (?) való bepillantást«, nyilván az idézett Onasch szubjektív megállapítása (15. old.). Ugyanis az ikonosztázion középső (királyi) ajtaja a liturgia folyamán — főleg a főpapi liturgián — túlnyomórészt nyitva van, csak a papság eucharisztia-vétele (áldozása) alatt van csukva. Húsvét hetében pedig mind a három oltárját mindvégig nyitva van még az istentiszteletken kívüli időben is.

5. Az »Ítélező Krisztus« ikonográfiai típusa nem nyitott, hanem csukott evangéliumos könyvet tart a kezében. Ez a »Pantokrátor« típus, és általában a kupolában látható, ha van ilyen. (25. old.) A nyitott könyvet tartó Krisztus az ő tanítói tisztségét jelképezi. A világmindenséget szimbolizáló gömb ábrázolása még nem jelenti »a hagyományos bizánci ikonográfia egyik elemének felbomlását«. (Uo.)

6. A ráckevei templom ikonosztázionjával foglalkozva (32–35. old.) a jelölt legalább megemlíthette volna, hogy — bár nem tartozik szorosan a dolgozat tárgyához — ez az egyetlen olyan hazai orthodox templom, amelynek egész belső falfelületét bizánci stílusban készült falfestmények borítják. Sőt az egyik mellék-kápolnájában ezek görög feliratokkal vannak ellátva.

7. Az »Isten Anyja övének letétele« helyett az elfogadott kifejezés: »Isten Anyja övének elhelyezése«. (35. old.)

8. »Krisztus a szamariai nővel«; helyesebb: »Krisztus és a szamariai asszony«. (38. old.)

9. »Szentasszonyok Krisztus sírjánál«; helyesebb: »Ker-
netvivő asszonyok Krisztus sírjánál«. (39. old.)

10. Krisztusnak bárny képében való ábrázolása — bár-
mennyire is őskeresztény eredetű szimbólum — a keleti
egyházban kánonilag nincs megengedve, ugyanis a 692. évi
Quinisexta (Trulluszi) egyetemes zsinat 82. kánonja hatá-
rozottan tiltja. A nyugati kereszténységben ez a szimbólum
— a protestánsoknál is — használatos ma is, tehát mint
nyugati hatásra, feltétlenül utalni kell, különösen azért,
mert a hazai orthodox ikonográfiában egyedi eset. (49. old.)

11. »Isten Anyja mennybevitel« orthodox elnevezése:
»Isten Anyja elhunyt« vagy »elszenderülése«. (65, 105,
106, 113. old.) (Görögül: Koimészisz tész Theotoku; szla-
vul: Uszpenie Bogorodicy.)

12. A Baszileiosz név elfogadott magyar megfelelője:
Vazul; mint pl. Nikolaosz megfelelője: Miklós. (79. old.)

A bizottsági tagok közül Galavics Géza és Szilárdfy
Zoltán csatlakozott művészettörténeti, illetve elsősorban
ikonográfiai szempontú véleményezéssel az opponensek-
hez. Galavics Géza szerint:

„A magyarországi szerb, román, görög és magyar or-
thodoxia művészetének *együttes* bemutatására eddig még
senki nem vállalkozott. Nagy Márta, alapképzettségét tek-
intve, elsősorban filológus és történész, de felismerve,
hogy ezen a területen a *rendszeres művészettörténeti* munká-
ban mekkora hiány van, s hogy hazai művészettörténésze-
ink a hazai orthodox egyházművészet kutatását meglehető-
sen mellőzik, maga vállalta fel ezt a feladatot. Bibliográfiá-
jának tanúsága szerint is legtöbbet egy kis létszámú, de
gazdaságilag igen erős s ennek képzőművészeti mecénatú-
rájában is hangsúlyt adni tudó nemzetiség, a hazai görögök
művészeti pártolásával foglalkozott; de Stefan Teneckiről
saját alatt lévő írása szerint figyelme korábban is kiterjedt
a magyarországi szerbség művészetére is. Túl ezen, első-
ként foglalkozott a magyarországi románság templomainak
művészetiével is, s az általuk készített műveket is bekap-
csolta a magyarországi orthodoxia művészetének folyama-
tába. Végigjárta valamennyi, orthodox emléket őrző hazai
templomot, katalógusba vette az ott található emlékeket s
több éves szisztematikus gyűjtőmunkájának eredménye az
alapja eddigi és további munkájának is. Filológiai képzet-
tsége, nyelvismerete révén jelentős különöni szakirodalmat
épített be disszertációjába, vállalva annak közvetítését a
magyarországi közönség felé. Leírásai tényszerűek, követ-
keztetései általában mértéktartóak, megfigyelései, amelyek
révén egy-egy mesterkör körvonalait húzza meg, mint pl. a
pomázi, bajai és grábóci ikonosztázionok összefüggéséről,
vagy az egről Jankovitz Miklós fafaragó stílusának jellegze-
tességeiről, variációs készségének dokumentálásáról, jelen-
tőségének érzékeltetéséről a disszertáció kifejezetten új
eredményei élén állnak. Lendületesen, magabiztosan, jól
megírt befejező összefoglalása számomra a disszertáció leg-
jobb részét képezi. Kár, hogy a jelölt ennire rövide-
re, mindössze 9 oldalra szabta terjedelmét. Így ugyanis a disz-
szertáció arányai kissé felbillenni látszanak, s a descriptív
rész javára.

Úgy tűnik ugyanis, hogy a szerző nem döntötte el iga-
zán, tárgyalásának milyen szempontot állít középpontjába.
A történetiséget, a képfal architektónikus tipológiáját, az
ikonosztázion festészeti díszét, magát az ikonográfiát vagy
a fafaragó motívumokat? — Mindegyiket megtehet-
te volna. Végül, miután a bevezetőben az ikonosztázionok fejlő-
dési tipológiáját megadta, tehát felrajzolt egy általános fejlő-
dési tendenciát, azután, a konkrét anyag tárgyalásakor is,

valamiért még egyszer ugyanezt a metódust választotta.
Ennek pedig anyaga nem mindenütt engedelmeskedett. Az
alacsony, a magas és az egész lunettát betöltő képfalak
rendező elve ugyanis nemegyszer felborította a történetiség
nem mellőzhető elvét és ezért nem meggyőző számomra,
miért kellett a magyarországi ikonosztázionok bemutatásá-
nak élére például az 1788-ban készült dunapentelei iko-
nosztáziont állítani. Vajon pusztán azért, mert ez a legala-
csonyabb felépítésű? A szerző munkájából tudjuk, hogy
ennél jóval korábbi képfalakat is ismerünk s ugyancsak a
disszertáció jól példázza, hogy a tipológiai egymásutániség
a valóságban nem jelent történeti egymásutániséget, mert
az összképet éppen az szabja meg, hogy különböző iskolák,
különböző hagyományok, különböző megoldások élnek
egyidejűleg egymás mellett. Ez a legfőbb jellemzője a ma-
gyarországi orthodox egyházak művészetének s a hazai
művészettörténetre éppen ezért hatott revelációként a ma-
gyarul megjelent, s a szerb kollegák kutatásait összefoglaló
Dinko Davidov-tanulmány, mert — festészeti — példák és
nevek, általuk azonosított mesterek egész során mutatta be,
hogy a magyarországi szerb festészet a szerb diaszpórában
is, a nyugati keresztény művészet abszolút túlsúlya köze-
pette is, következetesen és sokáig őrizte hagyományait. S
mindezt azért tudta megtenni, mert tudatosan törekedett
arra, hogy festőit az orthodox hagyományokat őrző terüle-
tekről, a kijevi festőiskola vonzáskörzetéből, Szerbia és
Macedónia földjéről, vagy akár a görög szigetvilágból hívja
az egészen távoli Magyarország legkülönbözőbb vidékeire,
felhasználva a nagyon eleven kereskedelmi kapcsolatait,
amelyek egyébként gazdasági erejét is biztosították.

Valamiért a jelölt nem kívánt élni ezzel a páratlan lehe-
tőséggel. Talán a terjedelmi túllépés veszélye okán, vagy
más okból sok esetben megelégszik a mesternevek közlésé-
vel, akik mögé nem rajzol személyiséget, származást, isko-
lázottságot, a mai Magyarországon kívüli működési terüle-
tet, mesterkapcsolatot, pedig a szakirodalom ezt nem egy
esetben már lehetővé tette volna. Az általuk képviselt for-
mavilág így lesz azután néhol túlságosan is steril, mert
emellett még elmaradt mögüle a megrendelő közösségek
szerepének érzékeltetése is. Avram Manojlovicsról, akinek
a szerző az általa érzékletesen összekapcsolt pomázi, bajai
és grábóci képfalakat tulajdonítja, egyetlen szó sem esik,
hogy honnan jött, hol tanult, hol dolgozott, egyáltalán
ismerjük-e másutt tevékenységét; s hasonlóképpen a jelölt
kitűnő Jankovitz Miklós-elemzésénél is szívesen olvastunk
volna arról, hogy tudunk-e valamit a kiváló fafaragónak az
egri görög kolónia által büszkén emlegetett szerbiai műkö-
déséről. Azt a Nagy Márta által bemutatott érett és igen
invenziós formavilágot ugyanis bizonyos, hogy készen
hozta magával. És a művészeti újítások — mind ez ugyan-
csak Nagy Márta disszertációjából világosan kitűnik —
nem a peremterületek zónájában jöttek létre.”

„Nagy Márta munkájában nem csupán egy tudományos
fokozat elérésére szánt értekezést látok, hanem egy megje-
lenés előtt álló, tartalmában hiányt pótló, kiállításában pe-
dig gyönyörű képanyagot fölvonultató könyv kéziratát.
Ezért mintegy lektori szemmel olvasva, az alábbiakban
teszem meg általános és részletes megjegyzéseimet” —
csatlakozott Galavics Géza befejező, elismerő szavaihoz
Szilárdfy Zoltán. — „Általános:

A mindenütt kitűnő formális vizsgálódás mögött hiá-
nyolom az üdvösség történetét, s annak tükrében a liturgi-
kus évet megjelenítő ábrázolások értelmezését, éppen azok-
nak az ott lejátszódó misztériummal való összefüggésében.
Tekintettel arra, hogy minden egyes képfalnál a tematikai
taglalás szükségtelen, javasolom, hogy az első fejezet bővít-

tessék ki, egy »klasszikus« ikonosztázion képeinek értelmezésével, a liturgikus aktualitás fényében. . . .

Éppen az itt tárgyalt emléktárgy tanulmányozásával vált érzékletessé az az izléstörténeti sajátosság, amely két, időben és stílusban végtelenül távoli, kifinomult kultúra-áramlat, a *bizánci* és a *rokokó* sajátos zamatával ötvöződik a hazai orthodox ikonosztázionokon. Kár lenne a magyarországi barokk kutatásában ezt az eddig még kellőképpen nem értékelt stílári kapcsolatot, megjelenési formáit szórványadatként a dolgozat mélyén hagyni, hanem felszínre hozására érdemes lenne és szükséges egy külön fejezetet szentelni, amelyben mind a már említett stílusötvet, mind pedig a nyugati ikonográfiai típusok rendhagyó megjelenését összefoglalva találna meg az olvasó. A részletekre vonatkozó megjegyzések:

13. oldal. Az ipaki műhelyben készült daraboknál nem szabad említés nélkül hagyni azt, hogy Csernovics Arzén ipeki pátriárka vezetésével menekült a 17. század végén a Buda környékén, kiváltképpen Szentendrén letelepült szerbek tömege. Tudomásom szerint a menekültáradat néhány szakrális műtárgyat is magával hozott az őshazából.

A zsidókhoz írt levél 9.1 szövegét is kellene idézni, hogy a szentélyrekesztő kialakulása a ráakasztott függönnyel együtt előképileg a jeruzsálemi szentek szentjére, s a templom kárpitjára utal.

15. oldal. A platytera Istenszülő típusa a kinyilatkoztatás két nagy jelét egyesíti: Izaiás Emmánuel jövendölését és az Apokalipszis egyházvízióját. »Krisztus emberré válása« helyett az Ige vagy a Logosz megtestesülése kifejezés a teológiaiailag hiteles. . . .

A képfal »nem mond ellent« a római liturgia szemléletének, csupán a szempontok különböznek, amelyek a római, ill. bizánci liturgiában a misztérium megközelítésére vonatkoznak, tehát az ikonosztázion sohasem válaszfal, hanem ikonjainak összességével az üdv történet víziója, amely bepillantást enged a Mennyei Jeruzsálem szentjeinek közösségébe.

20. oldal. A ráckevei Szentháromság típusának éppúgy, mint a mohácsi Konstantin- és Heléna-kápolna királyi aijtáján.

22. oldal. Az örömhírt vevő Szűz Mária előtti olvasópult nyugati előképeire érdemes lenne rámutatni, ahogyan számos további esetben is.

26. oldal. Szentendrén a Pozsareváci Szent Mihály arkangyal templom királyi aijtája feletti Deészis alakjainak fején a rátét ezüst koronák arra mutatnak, hogy az ikonosztázionnak ez az ikonja a liturgikus funkcion túl a magánáhitat »ex voto« jeleit is viseli. Érdemes lenne minden egyes ilyen jelenségre utalni, amikor a képfal ikonja egyben kegyképpé is válik.

39. oldal. A pomázi ikonosztázion Szentháromság és Feltámadás jelenete kapcsán felvetődik a kérdés, hogy mikor kezd fellazulni a tematikában a tipológia rendje, milyen eszmei vagy kultusz-áramlat következtében? Melyek voltak a legfőbb mintaképek, amelyek feltehetőleg a sokszorosított grafika útján jutottak el a festőhöz? . . .

40. oldal. A görög eredetű misztérium-fogalom inkább illik a bizánci ikonosztázion eszmei mivoltának jelölésére. . . . 48, 49. oldal. A királyi ajtók faragványainak kitűnő stíluslemzése, a grábóci, pomázi és bajai királyi ajtó összehasonlítása kapcsán ki kellene térni — legalább majdan az első fejezetbe építve — az Örömhírvétel ábrázolásának az Üdv történet misztériumában való centrális, Őt és Újat összekapcsoló nyitány jellegére.

A bajai Isten báránya nem »A győzedelmes Egyházat szimbolizálja. . .«, hanem egyértelműen a liturgiában jelenvalóvá lévő húsvéti misztériumot fejezi ki. . . .

57. oldal. Nagyon érdekelne az a 17. századi ukrán szokás, amelynek hatására a »nem kézzel festett Üdvözítő képmását« kezdik alkalmazni, így a szentesi templomban is.

60. oldal. Már az antik Róma diadalkapui, különösen Constantin hármasságú diadalkapuja hathatott eszmeileg a bizánci szentélyrekesztőre éppúgy, mint a római bazilikák szentélyt és hajót összekapcsoló arcus triumphalisára. Éppen ez a hatás érvényesül a liturgia eredeti szemléletében, amely szerint nem kirekesztésről, elválasztásról van itt szó, hanem égi kapuról. Jákob szavaival: »Félelmetes ez a hely, ez az Isten háza és a Menny kapuja!« — amint ez ma is minden templomszentelési misében felhangzik.

63. oldal. A szegedi Szent Miklós ereklyéinek átviteléről elnevezett templom királyiajtó-faragvány a bűnbeesés fájának Krisztus Megváltó Keresztjével való teológiai kapcsolatát fejezi ki, amint a paradicsomi kígyó kúszik föl az Evangelizmosz jelenetét — Mária és Gábor alakját — összekapcsoló szimbolikus dekoráción. Ezzel szinte egy időben készült a Szeged-alsóvárosi templom Pietá-, ill. Szent Kereszt-oltárának keresztben kicsúcsosodó paradicsomi fája.

64. oldal. A változatos díszítmények: rózsa, pálma, szőlő, akantusz, tölgylevél, babérkoszorú és gyümölcs ikonológiai értelmét érdemes lenne legalább egy mondat erejéig fölillantani.

82. oldal. Érthető, hogy az egri és pesti képek festője, a bécsi Anton Kuchelmeister nyugati előképek után dolgozik, de mi lehet az oka az idegen, addig nem alkalmazott import típusok szélesebb körű befogadásának, illetve az ikonográfiai program fellazulásának, amint pl. a dunaföldvári Szentlélek-templomnál látjuk? (87. oldal)

89. oldal. A fentebb jelzett, kiegészítő fejezetben kellene felsorolni a különleges és rendhagyó ábrázolásokat is, mint amilyen a szentendrei Örömhírvétel-templom ritka képe Zsivkovics Mihálytól: Isten Anyja az Élet forrása. A téma másik példánya a bajai templomban látható. . . .

92. oldal. Ugyane fejezetbe sorolnám a gyulai Szent Miklós-templom képét a Getsemani kertben szenvedő Krisztusról, s az álló Istenszülő Gyermeke Jézus nélküli alakját, mint különlegességeket.

95—96. oldal. A gyulai Szent Paraszkéva-templom diakónusi aijtáján a pelikánfejek eucharisztikus vonatkozása is említésre méltó. A rácalmási Jessze nem próféta, hanem Dávid atyja, s ezért pátriárkának vagy ősatyának nevezhető; ugyanígy Dávidot és Salamont is, mint királyokat, nem a prófétákhoz, hanem az ősatyákhoz szokták sorolni. A ritka figurális faragványokhoz még a szegedi paradicsomi kígyót is hozzá lehet sorolni.

Nagy Márta válaszában beszámolt arról, hogy

„A szerb, román nemzetiség és az elmagyarosodott görögység egyházművészetéből összetevődő magyarországi orthodox emléktárgy jelenleg is liturgikus használatban lévő részének kutatása nem hálás feladat. . . . Azokban az években, amelyekben a témán dolgoztam, a szentendrei Szerb Egyházművészeti és Tudományos Gyűjtemény nem volt hozzáférhető. . . . Az OMF ikonosztázionokra vonatkozó dokumentációi a helyszíni kutatást nem pótolták volna és ezek elsősorban az ismertebb templomokról állnak rendelkezésre.

Köszönettel tartozom Berki Feriz főtisztelendő úrnak és Ruzsa György tanár úrnak, valamint a bizottságnak igen részletes észrevételeikért és pontosításaiért. . . . A nyitott könyvvel megjelenő Krisztus-ikon megnevezésénél indokoltnak tartom az Ítélező Krisztus elnevezést, mert adott esetben a nyitott evangéliumskönyv felirata (Mt. 25, 34.: »Az utolsó ítéletről. Jertek, én Atyámnak áldottai, örököljé-

tek ez országot, a mely számotokra készítettett a világ megalapítása óta.) az ítélkező Krisztusra utal.

Köszönöm, hogy felhívták figyelmemet azokra a munkákra, melyeket az Irodalomjegyzékben nem jeleztem.

Hálás vagyok a bajai ikonosztázion ikonjainak többségére vonatkozó datálás 1793-ban történő pontosításáért Ruzsa Györgynek.

Sterió pesti ikonosztázionjának datálásával kapcsolatosan viszont a javasolt 1857—58 helyett megtartanám az eredeti 1856—57-es dátumot, ugyanis a pesti szerb egyházközség 1856. aug. 5-én kötött szerződést Sterióval az ikonosztázion ikonjainak elkészítésére (Vujicsics Sz.: A pesti szerb templom. Bp. 1961. p. 26.). Ugyanő közli, hogy Sterió az ikonok megfestésével 1857-re elkészült, s a templomot 1857. szept. 22-én fel is szentelték. A hiányolt K. Gyurkovics: Sterió K. Bp. 1976. (mely szerepel az Irodalomjegyzékben) c. munka is 1857-re teszi a képek elkészítésének idejét.

A Sterió — és más jelentős mesterek — által festett ikonosztázionok részletes (ikonográfiai) és stílusbeli elemzésére tudatosan kevesebb figyelmet fordítottunk. Ennek kettős oka van. Egyrészt, mint a dolgozat bevezetőjében jeleztük, a jelenlegi Magyarország területén álló, liturgikus használatban lévő ikonfalak ikonjainak többsége tisztítatlan, restaurálatlan, átfestett állapotban van. Ezek értékelésére csak tisztításuk, restaurálásuk után érdemes vállalkozni. Az ikonfalak restaurált állapotban lévő ikonjairól viszont több részletes szerb nyelvű feldolgozás áll rendelkezésre.

A fő ok azonban mégsem ez volt, ami miatt úgy tűnik, kevesebb szó esik a képfalak festéséről. Célunk nem a hazai orthodox képfalak ikonográfiai leírása volt. Az ikonosztáziont mint egységet, különböző képzőművészeti ágakból (építészet, faszobrászat, festészet) összetevődő művészeti együttest vizsgáltuk. Arra a kérdésre kerestük a választ, hogy hogyan változott, »fejlődött« e három komponensből álló együttes a késői posztbizánci időszakban. A három komponens közül részletes elemzésre akkor emeltünk ki egyet, amikor úgy éreztük, hogy az adott komponens a változás, továbblépés szempontjából lényeges, fontos elemet tartalmaz. (Annak illusztrálására, hogy az ikonográfiai

leírást fontosnak tekintjük, utalunk rá, hogy időközben elkészítettük a hazai görög feliratos ikonfalak és ikonosztázion-töredékek teljes képprogramjainak katalógusát.)

Itt kell utalnunk a kutatás másik nehézségére. A posztbizánci ikonosztázionok változásáról, alakulásáról kevés írás látott napvilágot. Összefoglaló igénnyel csupán a 16—17. századi balkáni képfalakról született egy könyv (Dr. Mirjana Corovic-Ljubinkovic: Szrednevekovni duborez u isztocsnim oblasztima Jugoszlavije. Beograd 1965). Ez a munka azonban a mi korszakunkat nem tárgyalja.

Munkánkban megkíséreltük felrajzolni a 18—19. századi magyarországi ikonosztázionokon keresztül a korszak ikonfalának általános fejlődésvonalát. A hazai ikonfalak változásának vonulata egyrészt tipikusnak tekinthető az adott térségben, hiszen az anyag a régió legjelentősebb orthodox vallású népeinek egyházművészetét foglalja magában, másrészt sajátos is ez a vonulat, hiszen a jelenlegi Magyarország területén élő orthodox vallású népek legintenzívebb, közvetlenebb kapcsolatba kerültek a nyugati katolikus művészettel, mint pl. a bánátiak, erdélyiek. E tekintetben a magyarországi orthodox emlékanyagnak fontos — és kellőképpen még nem értékelt — hely jut a posztbizánci művészet történetében.

Másik célunknak tekintettük együttesen bemutatni, értékelni a hazai szerb, román és görög egyházművészetet, hiszen mestereik, stílusuk tekintetében egymással közeli kapcsolatban vannak. E cél elérésére a legalkalmasabb »eszköznek« az ikonosztázion ígérkezett, melynek kettős oka van. Egyrészt, a hazai emléanyag — az összes műalkotást beleértve, ötvöstarjak, építészet stb. — döntő többsége a 18—19. századból származik. Ebben a korszakban térségünkben a keleti keresztény művészet legjellemzőbb produktumai az ikonosztázionok. Másrészt az ikonosztázion, mely a korszak legjellemzőbb művészeti produktuma, egy olyan ablak, melyen keresztül bepillantathatunk az orthodox egyházművészet több területére (építészet, szobrászat, festészet). Mindezek okán választottuk az ikonosztáziont vizsgálódásunk tárgyául és egyúttal eszközüül is.

Munkánkat mindössze szerény hozzájárulásnak tekintjük a magyarországi orthodox egyházművészet kutatásához.”

RADNÓTI SÁNDOR „TISZTELT KÖZÖNSÉG, KULCSOT TE TALÁLJ...” CÍMŰ DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

1991. április 15-én került sor Radnóti Sándor „Tisztelt közönség, kulcsot Te találj...” című akadémiai doktori értekezésének vitájára.

Németh Lajos opponensi véleményében elmondta: nehézzé, de megtisztelő feladat a művészettörténet-írás képviselője számára, hogy egy művészettörténeti munkát minősítsen, majd így folytatta:

„... Az oppozíciót nem vállalom, de vállalom az affirmációt. Radnóti Sándor disszertációja ugyanis olyan szellemi teljesítmény, hogy mindenfajta disputa nélkül alkalmas az akadémiai grádus elnyerésére. De épp szakmai rangja miatt helye van a disputának is...”

Miért választotta Radnóti művészettörténeti vizsgálatait tárgyának a modern művészettörténet-írás klasszikusait? Indokait több ízben megismétli — ízelítőül néhány idézet: »... a művészettörténet, e látszatra filozófiaellenes beállítottsága ellenére az egyik legfilozofikusabb történeti szaktudomány maradt. Abban az értelemben is, hogy ered-

ményei — jóval inkább, mint az irodalomtörténeti — meghatározó módon befolyásolták a művészettörténet reformtörekvéseit, de abban az értelemben is, hogy jelentékeny művelői mélyen és tudatosan kapcsolódtak filozófiai irányzatokhoz, filozófusokhoz.« ... vagy »a művészeti szaktudományok közül a művészettörténet a legfilozofikusabb, amennyiben leginkább őrizte meg érzékét a szépről, a műalkotásról, illetve a művészetről való bölcselkedés nagy, egyszerű — dadogó — alapkérdéseire.« — és folytatni lehetne a citátumokat.

Mindez nagyon megtisztelő a művészettörténet-írásra — de ugyanakkor zavarba ejtő is. Radnóti ugyanis kijelenti: »... úgy lehet történetileg reflektált adalékokkal szolgálni a voltaképpeni bölcséleti problémához, az esztétikai mozgáster mibenlétéhez, hogy egy történelmileg már elrendezett anyag filozófiai rekonstrukcióját hajtjuk végre, hogy művészettörténetészeket mint művészettörténetfilozófusokat szólaltassunk meg.« Vajon ezzel nem hozza-e méltatlan helyzetbe a

művészettörténet-írás klasszikusait, akik sosem vindikáltak maguknak művészetfilozófiai rangot, hanem az autonómmá válni akaró művészettörténet gondolatrendszerének kidolgozása során épp arra vállalkoztak, hogy felszabadják a művészettörténet-írást a történettudomány és a filozófia gyámsága alól? Közülük csupán Panofsky kacérkodott ezzel, hogy transzcendálfilozófiai alapokra helyezze a művészettörténet-tudomány alapfogalmait, de ekkor is a részleges érvényű wölfflini alapfogalmakat — amelyek operatív kategóriák — akarta általánosabb érvényűvé tenni, keresvén azokat a kategóriákat, amelyek »minden lehetséges művészi problémára alkalmazhatók« és apriorisztikus rendszerbe szerveződnek. Mikor Riegl megfogalmazta az érzékelés — pszichológiából kölcsönzött — kategóriáit, azokat a végső »lényeglehetőségeket« kereste, amelyeken belül egyáltalán elképzelhető a Kunstwollen mozgásiránya és hasonló példák említhetnének a Radnóti által egyébként méltatlanul mellőzött Sedlmayr elméleti jellegű megállapításaiból is. Hangsúlyozni kell azonban, hogy épp az autonómiáját kereső művészettörténet-tudomány elméleti erőfeszítéseiről van szó ezekben az esetekben. Hogy elméletük megszilárdítása érdekében támaszkodtak filozófiai teóriákra? Magától értetődő. Tény, hogy a modern művészettörténettudomány nem létezhetne Kant, a neokantiánusok, Husserl, Dilthey vagy Cassirer hatása nélkül — de ha a Radnóti által negligált művészettörténészekre gondolok, sorolni lehetne a szociológia klasszikusait is. Vagy említhetném az experimentálpszichológia, az alakléletan vagy a mélyléletan klasszikusait, akikől szintén merített a művészettörténet-tudomány.

Természetesen elfogadom azt a jogot, hogy minden tudomány — így a művészetbőlcelet — saját szempontjai szerint faggassa egy más tudományág képviselőit, tehát jogos a művészettörténészek életművét művészetfilozófiai szempontból is vizsgálni, de művészetfilozófusként faggatni azokat, akik erre a címre sohase pályáztak, módszertanilag már megkérdőjelezendő.

Mindezt nem megrovásként mondom, hanem ezzel ismét érvelni próbáltam az opponálás nehézségei mellett. Annak megítélésére ugyanis, hogy a disszertáns a művészetfilozófia aspektusából korrekten faggatja-e Riegl, Panofsky, Dvořák és Warburg munkásságát, nem a művészettörténet-írás — vagy nagyképűbben, a művészettörténet-tudomány — kompetens, hanem a filozófia. A művészettörténet-írás ugyanis — saját szempontjait követve — esetleg egészen más vonásokat tart jelentősnek az elemzett életművekben. E szempontokat azonban nem kérhetjük számon a disszertánstól, hiszen ő egyértelműen leszögezte, hogy nem tudománytörténeti értékelést akar adni, hanem a tudománytörténeti felismeréseket meghatározott művészetfilozófiai aspektusból értékeli.

Azt sem firtatjuk, hogy miért nem foglalkozik a modern művészettörténeti gondolkodás számos kiválóságával — elég csupán az említett Sedlmayr mellett Bandmann, Bauch, Francstel nevét említeni, az újabb generációról, Hefmannról, Imdahlról, Pochat-ról vagy Beltingről nem is beszélve.

Radnóti disszertációja szerkezetéről, felépítéséről a következőket írja: »Ez e kötetbe összegyűjtött tanulmányaim különböző alkalmakból vagy alkalmaktól függetlenül keletkeztek több mint egy évtized alatt, de programjuk oly szorosan összefügg, hogy — angolszász mintára — fejezeteikként bocsáthatom most az olvasó elé«. Kétségtől kizárva a módszernek megvannak az előnyei, de bizonyos mértékig kényelmes megoldás. Ezért inkább megpróbálom Radnóti szempontjából kiindulva megítélni a disszertációt.

A fejezetekbe sorolt, de önmagában is megálló tanulmányok lehetővé teszik egy-egy probléma részletesebb kifejtését. Így például olyan koncepciózus Riegl-elemzést kapunk, amelyhez foghatót nehezen találunk a legújabb Riegl-irodalomban. Miután azonban a tanulmányok különféle céllal készültek, okfejtésük önmagában mérhető, ezért szükségképpen sok az ismétlődés. Amit a szerző például a Riegl-tanulmányban elmond, azt meg kell ismételnie a Dvořák-tanulmányban is, ennek egyik legkiválóbb része ugyanis épp a két kiváló művészettörténész elméletének összevetése.

Hogy Radnóti miért épp az említett művészettörténészeket választotta kiindulópontként, arra csak részben kapunk választ, arra azonban igen, hogy milyen szempontok szerint elemezte életműveket. Idézem: »Az Alois Rieglről és az öröksége körül fantasztikusan érdekes diadochus harcokról szóló tanulmány magának a művészet autonómiájának, az esztétikai redukciónak a paradigmáját taglalja; a Panofsky-tanulmány az esztétikai befogadás tudássá, sőt tudománnyá transzformálását (amelynek bírálata — ugye nem kell mondani — egy *demokratikus* művészetfelfogás perspektívájával függ össze); a Dvořák-tanulmány az egyesített művészetfogalmak váltogazdaságának paradigmáját; a Warburg-tanulmány pedig a művészet és vallástörténet, művészet és 'pszicho-história' egyesítésének démonikus és patetikus lehetőségét.«

A jelen keretek között nincs tér az egyes tanulmányok külön értékelésére, sommázva azonban megállapítható, hogy mindegyikük imponáló szakmai teljesítmény. Ízelítőül csak néhány megjegyzés. A kötet egyik reprezentatív tanulmányának, a Riegl-elemzésnek olyan passzusai, hogy miként hajtja végre Riegl az »értékek rendkívüli relativizálását — nem relativista álláspontból«, vagy a Kunstwollennek olyan fajta értelmezése, hogy az nem más »mint a történelmi ízlés, melynek mindenkor variábilis normái relativizálják egyetemes normativitását« — helytállóak és továbbgondolásra késztetnek. Gyakran egy-egy szakmailag ismert tény újyszerűen világít meg — így például azt a felismerést, hogy Riegl »individuális műalkotások helyett minden művében formasorozatokat, szekvenciákat vizsgált«, valóban történeti és esztétikai dimenzióba tudja helyezni és meggyőzően köti össze Riegl kérdésfelvetését kora pluralizált művészetakarásával, ízlésével.

A Dvořák-tanulmánynak már a címe — »A művészetfogalom historizálása« — önmagában is mutatja, hogy Radnóti Dvořák életművének valóban legjelentősebb vonásait ragadja meg. Nem azt elemzi, hogy miként érvényesült Dvořáknál a szellemtörténet analogikus gondolkodása, hanem azt boncolgatja, mi volt a művészetfogalom historizálásának következménye, azaz hogyan vált a művészet filozófiai fogalomból történeti fogalommá, miként pluralizálódott és ebből következően hogyan értelmezte Dvořák a stílus fogalmát funkciófogalomként.

A kötet Warburg-tanulmánya korrekt írás. Különösen gondolatébresztő a Jung—Warburg összevetés. Miután azonban ez csupán kísérőtanulmány, nem is vállalkozhat arra, hogy eredeti gondolatokat fogalmazzon meg, nem is igen ízelődik ahhoz a rejtett problémakörhöz, amely a kötet tanulmányait némiképp összefűzi.

E rejtett problematika szempontjából sokkal jelentősebb a Panofsky-tanulmány, amely a Riegl-írás mellett minden bizonnyal a kötet legnagyobb szellemi teljesítménye, már a megközelítése is újyszerű. Minden elismerés ellenére azonban épp e tanulmánnyal szeretnék leginkább vitatkozni. . . Jelesem a skolasztikus gondolkodás és a gótikus architektúra közötti összefüggést elemző kis Panofsky-

traktátus, illetve az azt értelmező Bourdieu-tanulmány megítéléséről van szó. Radnóti szerint e Panofsky-mű »nem is a legalkalmasabb arra, hogy belőle vonjunk le messzemenő elméleti következtetéseket« és meglehetősen szkeptikusan ír a Panofsky által kifejtett, illetve Bourdieu által értelmezett »közös szellemi habitus« koncepcióról. Véleményem szerint pedig Panofsky épp a művében bizonyította, hogy mennyiben mélyebbre jutott a szellemtörténet analógiás gondolkodásmódjánál, felismerte a kulturális mező relációs kapcsolathálózatában a homológ funkciók történetileg kontrollálható funkcióanalízisének a lehetőségét.

A rövidség miatt csupán a négy művészettörténettszel foglalkozó tanulmányra reflektáltam, de említhetném a remek bevezető tanulmányt, amely a stílusról beszél nagyon okosan, kitűnően elemzi a normatív stílusértelmezés, a stíluspluralizmus és a stílusrelativitás antagonizmusát. Sajnos azonban a tanulmány nem vállalja a valóban bevezető tanulmány funkcióját, nem tekinthető az utána következő tanulmányok prolegomenájának. Nagyon fontos a Heidegger-tanulmány is — jöllehet itt is szívesen bocsátkoznék vitába a Van Gogh „Parasztcipők”, illetve a Meyer Schapiro által korrigált ikonográfia és a szellemes Derrida-megjegyzések — elemzésével. Véleményem szerint ugyanis itt is, mint Panofsky korábban említett habitus-koncepciójánál, az esztétikai mozgástér mellett más dimenziók — jelesül az eszköz-lét fenomenológiai vizsgálata — figyelembevételre is gyümölcsöző lenne.

A kötet mindegyik tanulmánya bizonyítja, hogy Radnóti magas gondolati szinten oldotta meg a maga elé állított feladatot, tudományos életünk árapályakor üdítő olvasni e tanulmányokat. . . Ugyanakkor visszautalok arra a némiképp szkeptikus megjegyzésre, amelyet az angolszász mintával kapcsolatban tettem. A választott módszereknek — azaz a különféle időben és céllal írt tanulmányok fejezetekbe fűzése — mint láttuk, megvan az előnye, ugyanakkor hátulütője is: a szerző mentesül saját koncepciója egyértelmű kifejtésének követelménye alól. Nem is én, opponensként rovom fel ezt, hanem a kötetben szereplő interjú kérdezői is feltették a kérdést Radnótinak — idézem: »Több nagylegzetű tanulmányt szenteltél a századvég és a századközép jelentős művészettörténetészeinek. Ezeknek a 'kritikai méltatásoknak' a háttérében áll-e egy sajátos 'művészettudományi nézőpont', más szóval: az analitikus-kritikai beállítódás alárendelődik-e egy koherens elméletnek?«

Radnóti válasza korántsem meggyőző. Megismétli a téziseiben — és könyve több részében — körvonalazott célt: a modern esztétikai mozgástér kategóriáinak vizsgálatára vállalkozik, e vetületben analizálja a művészettörténet-szek életművét. Ez azonban csak a célt körvonalazza, önmagában még nem sejtet önálló művészettudományi koncepciót. Vajon az önmagukban remek tanulmányokban kirajzolódik valami ilyenféle? Nem művészettudományi rendszert, vagy annak alapvetését kérem számon, hiszen tudjuk, az ilyenfajta konstrukciók fölött eljárt az idő. Ám Radnóti borotvaéles kritikai attitűdje mélyén kitapintható-e valamiféle pozitív afirmáció? A tézisek valamiként megpróbálják az elrendező elvet összegezni, azonban korántsem meggyőző módon. . .

Három olyan kérdésre utalok, amelyek több ízben felmerültek a tanulmányokban és anélkül, hogy a szerző valamiféle egységes koncepció részévé tette volna őket, lényegében összefüggnek. A több ízben leszögezett cél: az esztétikai mozgástér feltérképezésének igénye kétségkívül alkalmas arra, hogy összefogja a különféle tanulmányokban felvetett problémákat, összekapcsolódjak például olyan kardinalis kérdésekkel is, mint a művészeti autonómia. Ennek

ellenére némiképp szkeptikus vagyok azt illetően, hogy vajon az esztétikai mozgástér feltérképezése lenne-e korunk művészettudományának legfőbb feladata. Az újabb tudományok vizsgálatai szerint megkérdőjeleződött ugyanis az esztétikai — bármennyire dialektikus, relativista és pluralista — megközelítés kompetenciája.

A második vissza-visszatérő problémakör annak felismerése és hangsúlyozása, hogy a művészettörténet-tudománynak mindig a lehetőségeknek és a megvalósult eredményeknek a pluralizmusát kell figyelembe vennie, legyen szó akár a stíluskorszakokról, akár a Kunstwollenről vagy bármiféle művészeti fejlődéskoncepcióról.

A harmadik kérdéscsoport szorosan kapcsolódik Radnóti vizsgálatainak központi problémaköréhez. Ugyanakkor önálló problémaként is felmerül, és a kötet több tanulmánya is elemzi. Ez a mű befogadásának kérdése, azaz az interpretáció, vagy pedig filozófiai szempontból, a hermeneutika problémaköre. A jelen keretek között csupán ez utolsó kérdéskörhöz szeretnék néhány megjegyzést fűzni.

Radnóti több összefüggésben foglalkozik azzal a problémával, hogy az eredeti életösszefüggésből történetileg kiszakadt tárgy miként válik esztétikai tárggyá és melyek interpretációjának kritériumai. Úgy véli — idézem —, hogy »maga az eredeti életösszefüggés elszakadása és a műalkotás műalkotásként való továbbélése, új életösszefüggésekbe ágyazódása, különböző, alternatív összefüggések együttes fenntartása és egymásba játszása, vagy — egy lehetséges módon — az életösszefüggések élményekké darabolása és önmegszüntetése a primer esztétikai tapasztalat.« Vagy másutt: »A hagyomány ugyanis megszakadhat, s lehetséges, hogy a műalkotás kontinuitását egyedül megmaradó formája biztosítja, amelynek — esetleg rokon formák sorozatába rendezve — önálló története van, jelentéstől függetlenül. Tudjuk, hogy van jelentése, de csak ezt tudjuk, tartalmát nem ismerjük: eminens példa erre az archeológia leleteinek jelentékeny része, az a hatalmas tárgyi anyag, ahol a megmaradt forma képezi az értelemtulajdonítás gyakran kétséges egyedüli vagy legfőbb alapjait.«

Radnóti elismeri a művészettörténet heroikus küzdelmét a »műalkotás eredeti keletkezéstörténetének tárgyi rekonstrukciójára«, de úgy véli, hogy »az esztétikai tárgy jelenkori keletkezésének *prioritása* van eredeti keletkezésével szemben, és ez az elsőbbség ott is hat, ahol elvonatkoztatnak tőle. Az eredeti intenció helyreállítására vonatkozó hipotézisek lehetnek egyenrangúak, egymást kiegészítők vagy alternatívok is, nemcsak egymást kizárók vagy pontosítók, hiszen az eredeti kontextus a maga teljességében helyreállíthatatlan. Helyreállítását az a hely gátolja, ahonnan a megkísérlése történik, s amely ugyanakkor lehetővé teszi: a rekonstruált saját kontextusa.«

Természetesen Radnótinak igaza van, mindenfajta művészettörténeti archeológia, az eredeti jelentés, a mű megrendelője vagy alkotója intenciójának, a kortárs recepció mikéntjének rekonstrukciója úgyszólván lehetetlen vállalkozás, még ha megfogadjuk is a bandmani javallatot, amely szerint szemünket történelmi ballaszttal kell terhelnünk, hogy desiffírozni tudjuk egy korábbi mű üzenetét. Néhány problémára azonban szeretném felhívni a disszertáns figyelmét. Az első, amit Fülöp Lajos fogalmazott meg az őskori barlangfestészetről és általában a minden bizonnyal mágikus funkciót is betöltő művekkel kapcsolatban. A barlangfestményeket különféle módon írták le, különféle jelzőkkel illették, ám »a felsorolt és még szaporítható jelzők mind valamilyen látható, érzékelhető anyagi tárgynak valamilyen minőségét jelzik. Az fejeződik ki bennünk, hogy nem merő érzéki jelenségek, nem merő érzetek, Empfin-

dungok, hanem mindegyik *jelent valamit*. Azt, amit a jelzőkkel itt megneveztünk. De nem is tudunk velük többet tenni, mint megnevezni, vagy valahogyan leírni, körülírni, igazi és teljes jelentésük csak érzékelésükben tapasztalható meg, csak látottságukban mondják meg, mit jelentenek. Mert valósággal mondják, nem metaforikusan; valósággal mondják, amit semmilyen más módon vagy nyelven megmondani nem lehet. Valamennyien együtt pedig mondják azt, amit másként szintén nem lehet: egy sok részű, sok tagú tárgynak sajátos egységét, egyedül így mondható jelentésképletét. Hogy e műveknek közük volt a mágiához? Minden bizonnyal. De »a mágia elmúlt, alighanem visszahozhatatlanul. A művek jelentősége nem múlt el, sőt, az emberiség történetének egyik legnagyobb csodáját látjuk bennük. . . az állatok testének, testük matériájának, súlyának, mozgásának, viselkedésének milyen látása és látásban megértése kellett hozzá, hogy az ábrázolások minden porciájára így tele van jelentéssel, minden vonal, forma, szín, mozdulat ilyen intenzíven szóljon, és ilyen érthetően mondja, amit mondania kell és egyedül ő mondhatja. Csinalóikról vajmi keveset, nyelvükről semmit sem tudunk, de ezt a nyelvüket ma is értjük. S hogy ilyen tökéletes a nyelv, nem lehet véletlen műve, sem epifenomenon; ilyen tökéletességet nem adnak véletlenül, sem mellékesen, akármennyire része lehet benne a mágiának, legalább ugyanannyinak kell lennie magának a nyelv tudatos akarásának. Ne mondjuk 'Kunstwollen'-nak, ne vetítsünk modern fogalmat évtizedek távlatába, de valamilyen 'Wollen'-nek kellett lennie, ami a 'Kunstwollen' mögött is van, ami távolabb nála, ami nélkül ő se lenne, ami mindkettőt átfogja. Ami nem múlt el a mágiával, nem született a 'Kunstwollen'-nal, logikailag és történetileg előbb van mindkettőnél, amivel kezdődött az ember és ami azóta is mindig volt és ma is van, akármennyit változtak is közben a tartalmak, és aminek következtében ma is olyan elemien tudjuk élni és érezni a roppant távoli kornak a jelentésbeszédét, hogy a saját korunk produktumait se különben(. . .) A mágia nyelvén már nem tudunk, de ezen a jelentésnyelven tudunk, kommentár nélkül értjük, itt minden tárgy és minden része önmagát mondja, a maga an sich jelentését. S ha a viszonyulásunk nem azonos az övékkel, mégsem inadequat, mert olyat lát, ami csinalóiknak és nézőiknek is látniuk kellett. A már említett oltárképet sem nézi inadequat, aki másként nézi, mint a hívő. Sok olyat láthat benne, amit amaz nem lát. S aminek szintén benne kellett lennie a 'Wollen'-ban vagy a 'Kunstwollen'-ban(. . .) Holott nemcsak mágiakusan, empirikusan se igen lehet közünk ezekhez az állatokhoz, sose láttuk és sose is fogjuk látni őket. Mégsem idegenek. És ha zoológiailag, valóságos tárgyként akármilyen idegenek volnának is, mégse idegenek, mert ugyanazon a nyelven szólnak, az érzéletes jelentés nyelvén. . . Ha a mi valóságunk tárgyai nem szólnának hozzánk ezen a nyelven, nem értenénk a festett, szobrászott tárgyaknak nyelvét se.«

Nem folytatom az idézeteket és nem hivatkozom más teoretikusok megállapításaira sem, csupán arra akartam felhívni a figyelmet, hogy a disszertáció nem foglalkozik az érzéki—konkrét, vizuális—plasztikai—architektonikus nyelv problémakörével, általában nem vizsgálja a művészet sajátos nyelvi karakterét — márpedig véleményem szerint enélkül nehéz megérteni a művek továbbélésének, szüntelen újjászületése lehetőségének titkát.

Ugyancsak figyelembe kell venni, hogy a műtárgy — ha túléli az idő és a történelem könyörtelen tárgypusztító tevékenységét — nem csupán formaként él tovább, hanem tárgyként, objektumként, amely azonos ugyan formájával,

de jelentése mégis több, a forma önmagában nem helyettesítheti. A tárgy mint »civilizációs objektum« megőrzi az őt létrehozó kor technikai civilizációját is. A mű sajátos tárgyalkotó tevékenység gyümölcse, a leonardói értelemben vett »operatione« terméke, amelynek létrehozásában nem csupán a formateremtő aktus, a »vizuális logika«, hanem a »kéz logikája« is közreműködött, azaz mindaz a kreatív tapasztalat, amely a tárgyat létrehozó alkotói aktusban összegeződött. Piaget a »Psycho-sociologie de l'enfance« című művében megjegyzi: »Létezik az akció logikája is, e logika gyökereit a tevékenységek koordinálásában kell keresnünk.« Az »akció logikáját«, az őt létrehozó teleológiai aktust megőrzi a tárgy — jól tudják ezt a muzeológusok és erre utalt Heidegger is, mikor azt vizsgálta, hogy mi a »régie« egy századokkal ezelőtt készített asztalban. A Fülep által szorgalmazott »érzéki konkrét nyelvezet« és a tárgyban fel tárulkozó manipulatív gesztus elemzése nélkül nem érthető meg, hogy miért lehetnek ma is jelentéshordozók az eredeti életösszefüggésből kiszakított művek, és ha nem is sikerül teljesen rekonstruálni eredeti jelentéskörüket, mégsem pusztán a korunktól meghatározott esztétikai intenció önkénye szabja meg a jelentést. Ezért megkérdőjelezzük azt a disszertáció gondolatkörében kardinális, idézett megállapítást, amely szerint az »esztétikai tárgy jelenkori keletkezésének prioritása van eredeti keletkezésével szemben.«

Befejezésül még egy megjegyzés, amely szorosan kapcsolódik az előbbiekhöz. A mű mint »civilizációs tárgy« koncepció természetesen sok vonatkozásban eltér az »esztétikai tárgy« kostituálásának programjától, de véleményem szerint magában rejtja a mű történeti funkciója kutatásának követelményét. Márpedig a kulturális szférában a homológ funkciók újrateremtődnek és ezzel lehetőség nyílik a pusztán formai jelentéseken túli vizsgálatokra is. Mindennek elemzése azonban már messzire vezetne, olyan dimenzió bekapcsolását követelné meg, amelyet Radnóti ugyan felsillantott, de nem fért be kutatási stratégiájába. Természetesen ez nem változtat azon, hogy ismételtelen kijelentsem, Radnóti Sándort e kiváló disszertáció alapján méltónak tartom a »filozófiai tudományok doktora« cím elnyerésére.

Marosi Ernő opponensi véleményében elmondta, hogy Radnóti Sándor tanulmánykötetének értékéből „ . . . semmit sem vonna le, ha »csak« összegyűjtött tanulmányokat alkotnának együttesükben, hiszen nagy fontosságú személyiségeket és problémákat tárgyalnak, magas színvonalon és eredeti módon, de miután kötetbe rendezte őket, kiderül, hogy Radnóti mindvégig ezen a könyvön dolgozott, a részletek rendszeres és koherens egésze állnak össze».

„Számot kell adnom arról is, hogy — amennyire ezt rendszertelen, inkább benyomások, mint megfigyelések alapján állíthatom — Radnóti Acta Historiae Artium-beli publikációinak jó és eleven szakirodalmi visszhangja van a nemzetközi művészettörténeti folyóiratokban. Legutóbb a Heinrich Dilly szerkesztésében megjelent, Altmeister moderner Kunstgeschichte című tankönyvben (Berlin 1990, 183) fedeztem fel Panofsky-értelmezésének elismerő említését. Az elmondottakból következik, hogy mondandóm alapvetően nem polemikus lesz, hanem egy szigorúbban a művészettörténeti diszciplínán belülről kiinduló olvasatot kísérel meg.

A munka értékelésének egyik lehetséges szempontja ugyanis az, ha elhelyezzük a művészettörténetírás elméletével és fogalomrendszerével foglalkozó, módszertani — vagy egy szorosabban korhoz és meghatározott koncepcióhoz kötött kifejezéssel: művészettudományi — munkák sorában. E tekintetben félreismérhetetlen, hogy mindennek-

előtt századunk eleje és első harmada különösen német művészettörténet-írásának problematikája, illetve annak későbbi sorsa áll érdeklődésének középpontjában. Anélkül, hogy mértéken felül hangsúlyozná, éppen ezáltal felel meg a hazai tradíciónak is: ahhoz az eszmekörhöz nyúl kritikai indítékkal, amely a Vasárnapi Kör gondolkodóinak, s mindenekelőtt a munka rejtett főszereplőjének, Lukács Györgynek volt szellemi hátszórúdjára. Ebben a hagyományban gyökerezik a magyar művészettörténet-írás elméleti orientációja is. Radnóti igen fontos és a jelenkor nemzetközi művészettörténet-írását is foglalkoztató problémák eredeti vizsgálatával járul hozzá a művészettörténet-írás elméletéhez. Ezek közé tartozik a stílusfogalomnak, a pluralitásnak, a normativitásnak, illetve a historizmusnak, a művészettörténet-írás történetileg kialakult módszertani apparátusainak, illetve modelljeinek vizsgálata. Igen nagy hasznát jelent a művészettörténet-írás számára is maga a kontextus, amelybe a művészettörténet-írás klasszikusai, Riegl, Dvořák, Warburg és Panofsky kerülnek. A Walter Benjaminszal és Heideggerrel együtt való tárgyalásuk önmagában is kitágítja azoknak a gyakran csak szakmai eljárási mintáknak tekintett koncepcióknak a perspektíváját, amelyeket ezek a nevek jeleznek. Ennek a tágabb perspektívának tartalmához tartozik a különböző művészetek egységes fogalomrendszerrel való megközelítésének igénye. Igen jelentős — és Radnóti eljárását jellemző — tény, hogy ezt a bonyolult interpretációs kérdést Radnóti nem a »wechselseitige Erhellung der Künste« módszertani sloganné vált nevezetes célkitűzéséből, nem is a Wölfflin-Schmarsow közötti vitából, tehát a valamennyi művészeti ágat egyöntetűen jellemző korstílusfogalomnak a szempontjából tárgyalja.

Ez a döntése egybeesik a mai művészettörténet-írás valószínűleg legjelentősebb módszertani törekvésével, a stílusdominancia-elv normatív álláspontjával szemben minden korban feltételezett pluralitás alapelvével. A művészettörténet-írás története során kialakult értékrenddel messzemenően egybeesik a metodikai differenciálódás lehetőségeinek modelleseteiként elemzett négy művészettörténet-szakleírás megválasztása is. E példák összeállítása természetesen a máig jórészt életrajzi-monografikus műfaji keretektől meghatározott művészettörténeti historiográfia egyes szerzőinek felfogásától, tendenciájától és részben nemzeti hovatartozásától függően is változatos szokott lenni, valamennyi ilyen életrajzgyűjtemény pillérei azonban rendszerint éppen a Radnóti által is tárgyalt nagy teoretikusok, akiknek jellemzésére Michael Podro kifejezésével a »kritikus művészettörténetészek« elnevezés tűnik a legáltalánosabbnak. A művészettörténet-írás történetének egyik sajátos és mind inkább elhatárolódó koncepcióját jelzi ez a kifejezés. Az elhatárolódás azzal a másik, életrajzi keretben elgondolt tudománytörténettel szemben érvényesül, amely úgy viszonyul a »kritikai« művészettörténethez, ahogyan a régi művészettörténet-írás hagyománya viszonyul a modern művészettörténet-íráshoz. Már itt érdemes megjegyeznünk, hogy lehetséges a diszciplínának egy harmadik típusú története is, amely annak nem csupán biográfiai vonatkozásait, hanem belső struktúrájának, intézményeinek, szociális vonatkozásainak változásait is tárgyalja. Kétségtelen azonban, hogy az ún. »kritikus művészettörténetészek«, a művészettörténet elméleti szerzői és rendszerteremtői azok, akik hidat teremtenek a művészettörténet felől a szellemi élet más területei, az irodalom, a filozófia, esztétika stb. felé. A hidat maguk a rendszerek, a paradigmatiszusan szánt eljárások és gondolatmenetek illetve a fogalmak alkotják. Radnóti Sándor azt állítja, hogy »a képzőművészet minden más művészetnél kevésbé szorul tolmácsra«, mert

»A műalkotás eredeti életösszefüggéseitől való elszakadásnak — minden művészet történelmi sorsának — paradigmája a múltból itt maradt épület, melynek formája közvetlenül jelen van, fennáll, míg jelentése, szimbolikája, eszméje többé-kevésbé nyitott különböző értelmezések számára«. Vajon a régi épület formális ittléte egynek vehető-e szellemi jelenlétével, s vajon nem inkább egy építmény-e az, amire a közvetlenség vonatkozik, míg ugyanez műemlékként csak akkor válik jelenlévővé, ha a művészet fogalmához viszonyítjuk, ahhoz az egyetlen művészethez, amelynek Winckelmann óta nem csak történeteiről, hanem egyetlen és egyetemes történetéről is szokunk beszélni? Azaz: a tolmácsolásról semmiképpen nem mondhatunk le, mielőtt egy érzéki tárgyat művészetként és történetiként kívánunk szemlélteni. Ez a tolmácsolás pedig mindenekelőtt diskurzus. A diskurzusnak egyik szintjeként definiálhatjuk a »kritikai« jellegűt, azt, amely magának a diskurzusnak a törvényszerűségeire is reflektál, s amely éppen ezért alkalmas leginkább a művészettörténeti interpretáció és pl. a filozófia vagy az esztétika közötti tolmácsolásra, közvetítésre.

Ebben az összefüggésben szükséges értékelnünk a diszsertációnak azt az igen fontos és a művészettörténet-írás szellemi jelentőségét felismerő megállapítását, amely — a tézisek megfogalmazása szerint így hangzik: »a művészeti szaktudományok közül a művészettörténet maradt a legfilozofikusabb, amennyiben a leginkább őrizte meg érzékét a szépről, a műalkotásról, illetve a művészetről való bölcselkedés egyszerű alapkérdéseihez«. Ez a tézis a művészettörténet-szakleírás számára szakterületének a pusztán speciális őrzést és gondozást követelő értéktárgyakkal való gyakorlati foglalkozáson, »muzeológián« túli, szellemi tevékenységként való elismerést ígér. Nem kell külön hangsúlyoznunk itt, hogy önértékelésének ezt a megerősítését a művészettörténet-szakleírás szívesen és készségesen nyugtázza. Az erre vonatkozó tételt Radnóti mindenekelőtt a Dvořák-tanulmány bevezető sorában differenciálta: »A modern művészettörténet a művészetbölcséleti normák elleni harcban, a megsemmisítésükért vagy relativizálásukért vívott küzdelemben született... Igaz, a művészettörténetészek... úgy írták le tudományuk fejlődését, mint a filozófia uralma alól való felszabadulást, de ez inkább a nagy idealista rendszerekből levezetett történeti értékelések elutasítását, s önálló történeti módszertan kialakítását jelentette, nem pedig a művészetbölcsélet pozitívista megsemmisítését.« Az ezekben a szakokban leírt törekvések azt a jelenséget érintik, amelyet Riegl kapcsán és máshol is, a szerző gyakran redukciónak nevez. Célját és értelmét pedig a legvilágosabban a kötet végére illesztett interjúban fejezte ki, itt jelölve meg »az esztétikai szféra« autonómiájának helyreállítása szempontjából döntő paradigma helyét.

Talán megbocsátható az opponensnek, ha tisztázni kívánja saját diszciplínájának a szellemi életben betöltött szerepét, s ennek érdekében az annak jelentőségére vonatkozó megállapításokkal szelíden polemizálni is kezd. Az idézett helyek konfrontálásából ugyanis szükségszerűen a most vitatott disszertáció szándékait érintő alapkérdések merülnek fel. 1.: Vajon feltételezhető-e, hogy a művészettörténet-szakleírás — mintegy szándékuk ellenére — valójában nem szaktudományuk, hanem az »esztétikai szféra« autonómiája érdekében dolgoztak? 2. Feltétlenül destruktív-e a pozitivizmus, egyet jelent-e minden művészetbölcsélet tagadásával, s végül: nem tekinthető-e maga is valamilyen, ha a klasszikus idealizmus művészetfilozófiáját tagadó művészetbölcséleti álláspontnak? Radnóti megállapításai és a szükséges kiegészítésekből kiinduló kérdések a szaktudomány autonómiája, sőt létezése szempontjából nagyonis vitális és

aktuális problémákat érintenek. E szempontból döntő kérdés, vajon azonosítható-e a pozitivizmussal a »hétköznapi« művészettörténet empirikus tevékenysége, vajon helyesíthető-e ennek az empirikus munkának elválasztása a művészettörténet más, elvi-elméleti aspektusától, s a kettőnek kijátszása egymás ellen? Azaz, ki lehet-e nyilvánítani, hogy még a »kritikus művészettörténészek« szakmai gyakorlata is magánügy, de még inkább az a nem kritikus művészettörténész hadtesteké, míg filozófikus érdeklődésre munkájuk fogalmi apparátusa tarthat csak számot. Vajon Riegl a Stilfragen vagy a Spätrömische Kunstindustrie lapjain nem éppúgy műtárgyak hatalmas tömegét rendezte-e el, mint a római barokk kezdeteiről vagy a hollandi csoportképről szóló munkájában? Nem ugyanezt tette-e Dvořák is, mégpedig nemcsak a reneszánsz művészetéről szóló egyetemi előadásában, hanem a gótikáról vagy a katakombafestészetről szóló nagy tanulmányaiban is? Egyáltalán, jogos-e az ő esetében, tekintettel például a Van-Eyck-rejtélynek vagy a Johannes von Neumarkt illuminátorainak szentelt tanulmányaira, korai, »pozitivistá« és érett vagy késői fázis között élesebb megkülönböztetést tenni? Vajon Aby Warburg nem minden esetben az éppen keze ügyében lévő »anyag« nyitját keresve próbálgatta végig a rendelkezésére álló metodikai kulcseszmét, s szerkesztett öröklött készletének kimerültével ügyesnek bizonyult tolvajkulcsokat is? Talán Panofsky metodikai újításaira sem került volna sor, ha ifjúkorától kezdve nem foglalkoztatták volna olyan komplex jelenségek, mint Albrecht Dürer művészete, szemlélyisége és eszmévilága, illetve a korai németalföldi festészet. Vajon nem úgy jár-e el a művészettörténet érdemével az, aki az elvi, fogalmi apparátusra figyel, mint az, aki egy üzletben a polcot bírálja az árukészlet helyett, vagy — témánkhoz jobban illő példát választva — a múzeumban a bemutatás külsőségeire, a vitrinekre és a posztamensekre ügyel, holott ezek tetszés szerinti és idővel mindenképpen változnak. Vajon a fogalmi apparátus vagy a történelmi váz nem épp ilyen hordozó segédkonstrukció-e a művészettörténetben? Vajon nem filozófikusabb tevékenységet folytat-e a művészettörténész akkor, amikor ítél: felismer és elismer s akkor, amikor elrendez, mint akkor, amikor minderről beszél? Az itt — szégyenletes módon — kérdés formájában megfogalmazott ellenvetés további problémákhoz vezet. Az egyik: a verbalitás és a vizualitás viszonya a művészettörténetben. A másik: szemlélet és diskurzus viszonya a művészettörténész munkájában.

Az utóbbi kérdés minden bizonnyal a művészettörténész munkájának kommunikatív vonatkozásait érinti. Ami produkciójának írásos részét illeti, az szándékát tekintve mindenkor tanítás, igazoló vagy gáncsoló kommentár, rendszerező okfejtés, irodalmi műfaját tekintve pedig pl. leíró katalógus, műelemzés, esszé, szöveges levezetés, kompendium, traktátus stb. Ezen felül a szerző nemcsak ír, hanem mindig valamilyen valóságos vagy igényelt státust reprezentál is: professzorként, szakértőként, udvari vagy állami alkalmazottként vagy éppen független értelmiségiként nyilatkozik meg. Az egyik ilyen lehetséges attitűdöt, Warburg magántudósi helyzetét Radnóti Sándor remekül átértékelte és jellemezte. Hasonlóan sikeres és találó a Panofsky »harmadik humanizmusa« és a harmadik birodalom között vont párhuzam. A reprezentáció körébe tartozik a saját elmélet, saját rendszer és egyéni módszer követelménye is. Már az elméleti szempontból nevezetes szerzőknek a tudományos környezethez és a tradícióhoz fűződő viszonya miatt is fontos azonban a kérdés: vajon elemzéseik valóságos, primér gondolatmeneteket mutatnak-e be, amelyeken ítéleteikhez eljutottak, vagy olyan, másodlagos rendezőel-

veket képviselnek, amelyekbe ezeket az ítéleteket öltöztették, amelyekkel következtetések logikáját utólag rekonstruálhatóvá tették. E megfontolás nélkül mindenesetre nehéz lenne magyarázni Riegl minden utólagos quintessencia levonásának derekasan ellenálló, látszólagos következetlenségeit és még kedvenc terminológiai újításának korrekcióját is egykedvűen megengedő gesztusát. Említhetnénk azt is, hogy Panofsky, miközben szüntelenül átdolgozta tananyagát vált módszertani tabelláját, maga jószerivel csak a demonstráció érdekében ragaszkodott hozzá szigorúan.

Ilyen értelemben a művészettörténet nagy analitikusai gyakorlatukban nem, csak elvileg tagadják a differenciálatlan összbnyomás szerepét. Itt még egy történelmi tényre szükséges emlékeztetni: az összbnyomásnak a természettudományos egzaktuság megtestesítőjeként értelmezett analízissel való szembeállítására valaha von Thausing óta különösen nagy volt; stíluskritikusként tűnt ki Wickhoff éppúgy, amint e módszernek volt specialistája a fiatal Dvořák is. Valójában a Radnóti Sándor által elemzett egyik nagy módszertani paradigma sem tagadja, hogy a művészettörténeti ismeretek forrása az összbnyomás, a közös bennük az, hogy különféle logikai paradigmákat kínálnak ennek dedukciójára. Ilyen értelemben a paradigmák mintegy kísérleti feltételeket teremtenek. A redukció eredményeként a vizsgálat feltételei laboratóriumi körülményeknek felelnek meg, s mivel a dolog természeténél fogva a kísérlet tulajdonképpen önkísérlet, a kísérletező tudós maga is mintegy attitűdöket ölt magára. A Thausingtól örökölt nevezetes maxima szellemében mindenekelőtt megvonja magától az élvezetet és a tetszés kifejezését. Aztán megkísérli csak érzékszerveire hagyatkozni, mintegy elvonatkoztatva történelmi ismereteitől, ahogyan Riegl tett a Spätrömische Kunstindustrie-ban, vagy ellenkezőleg, a történelmi kor szövegeire hagyatkozni, megkísérelve hozzájuk asszociálni érzéki tapasztalatait, ahogyan Dvořák tette. Erre a szerepjátszásra lehetne példa a zseniális és a vad befogadásnak az az egymásba való átcsapása is, amelyet Panofskynál Radnóti olyan találóan jellemezett. Számomra a Radnóti által Panofsky esetében »tudós idegenségnek« nevezett viszony, amelyben »a tárgy, amelyet vizsgál (ti. a specialista) számára is, csakhogy számára tudatosan abszolút idegen«, valójában elidegenítő gesztus. Alighanem ebben rejlik e személyes ízlésükben nem egyszer igen konzervatív szakemberek modernsége, akikről alig-alig kapunk pozitív nyilatkozatokat utólag szellemi rokonaikként joggal felismerhető művész kortársaikról és azok műveiről.

Az empirikus művészettörténeti gyakorlat és az elmélet viszonyát Otto Pächt jellemezte a legtömörebben, mondván: »kezdetben a szem volt, nem a szó«. Radnóti történetileg is joggal oldja fel az így kifejezett dilemmát azzal a megjegyzéssel, hogy »konstitutív és nem egymást kizáró ellentétből« van szó. Az észlelés ugyanis önmagában történetiséghez nem vezet, annak eredetét csakis a diskurzusban kereshetjük. Ebből következik az a jelenség, hogy a történeti elbeszélés hagyománya számos toposz-szerű elemmel telítette a művészettörténetet, már annak előtörténete során, tulajdonképpeni megszületése előtt is. Az ilyen elemek közé tartozik a korkritika leggyakoribb kifejezési formája, az újabb művészet betegességek kimutatása. Az esztétikai élménynek édes szembetegséggé váló gorgiaszi jellem-

zését nem sok választja el a gyalázatos szemfényvesztés platóni kritikájától vagy lázálomként való horatiusi minősítéstől. Riegl úgy utasította el az optikai látszat kórosnak minősítésében kifejeződő normativitást, hogy ezzel az érzelmi észlelés és az intellektus egyenrangúságát is hirdette. Éppen ide nyúlt vissza következetesen Pächt is. Kevésbé vagyunk tisztában azonban azzal, hogy miközben Riegl elutasította a szenzualitást és az intellektus közötti altercatio vagy paragone egyik ősrégi, az akadémiákon unalomig nyütt típusát, maga vezette be a másik, legalább olyan régit, s ráadásul nem kevésbé teleologikus töltésűt. Ugyanis amikor a tapintástól a tiszta látásig vezető fejlődés elvét megfogalmazta, az öt érzéknek testiekre és szellemiekre való felosztásához kapcsolódott. Így előfutárává vált Dvůřák anaturalizmus-elképzelésének is, amennyiben az érzékelésnek az anyagi tárgy konkrétságától távolodó, a nemesbedés felé vezető útját írta le.

A fenti megjegyzések nem az itt vitatott disszertáció érdemét kívánják kisebbiteni. Nem is tehetik: Radnóti Sándor elvégezte a maga munkáját, s elsősorban a művészettörténet-írásra magára vár a diszciplináris hagyományok szerepének, illetve a diszciplína sajátos eljárás módjának elemzése, értelmezése. Ezzel szemben a művészettörténeti historiográfia rendszerint csak a szerző direkt elméleti nyilatkozataira hagyatkozik.

A desideratum megfogalmazására Radnóti munkája nem okot, hanem alkalmat szolgáltatott, s ez éppúgy mellette szól, mint várható pozitív hatása is a művészettörténet-írás elméleti kérdéseinek színvonalára, tudatosságára. A disszertáció alapján, amelynek bármelyik részlete a maga idejében megérdemelte volna a kandidátusi fokozatot, jó szívvel javaslom a doktori cím megadását.”

Vajda Mihály opponensi véleményében szintén kiemelte, hogy Radnóti Sándor doktori disszertációja egyszerre tekinthető művészetbölcseleti és művészettörténeti munkának. Ő a filozófia képviselőjeként elfogadja hitelesnek Radnóti elemzéseit az egyes művészettörténészek munkaságáról, és csakis az ezekből következtetett elméleti megfontolások megítélésére vállalkozik, majd így folytatta: „... Nyugodtan állíthatom: a *»Tisztelt közönség, kulcsot Te találj...«* — bármely szellemtudományi szakdiszciplína területére tartozzék is — olyan jelentős szellemi teljesítmény, hogy szerzőjének a filozófiai tudományok doktora címet mindenképpen oda kell ítélnünk.

Miben látom a disszertáció jelentőségét? Nem tartom szükségesnek, hogy elismételjem mindazt, amit szerzője a tézisekben erre vonatkozóan elmondott, s amit a következő mondatokban foglalt össze: Idézem: «(...) legfőbb reményem (...) abban van, hogy az egész munka filozófiailag átvilágította a modern esztétika — általam szükség szerűnek tekintett — antinómiáit, kanti terminusban a tiszta és járulékos ízlésítélet, gadameri terminusban az esztétikai megkülönböztetésnek és a művészet közvetlen valóságigényének, a képzőművészet speciális terminusaiban a 'szem' és a 'szó' ellentéteit. Ugyanígy *konstitutív* modern ellentéteként interpretáltam a magasművészet versus tömegkultúra, illetve az egyedi mű versus formasorozat problémáját.» Radnóti reménye megítélésem szerint maradéktalanul megvalósult. A fentieket valóban sikerült megvilágítania, amihez mindenképpen hozzájárult az a tény, hogy az egyes művészettörténész-művészetbölcselek munkásságának elemzése során mindig új és új oldalról járta körül ezeket a problémákat. Radnótinak azonban nem egyszerűen az antinómiák megvilágítása sikerült, hanem annak megvilágítása is, miért tekinti személy szerint ő ezeket az antinómiákat meghaladhatatlannak, ami által a modernitás kétszáz

éves történetét elméletileg feldolgozván és filozófiai álláspontjába beledolgozván visszatért a modernitás bölcseleti kiindulópontjához, Immanuel Kant-hoz. S akár tisztában van ezzel a disszertáció szerzője, akár nem, ez a fordulat nemcsak speciális — ahogy Radnóti előszeretettel mondja — művészetbölcseleti kérdéseket érint, hanem azokon keresztül, azok fényében a bölcselet legáltalánosabb kérdéseit is.

Kétszáz éve létezik esztétika és ebben az elmúlt kétszáz évben a filozófus, ha filozófus maradt, aligha kerülhetette meg az esztétika problémáit. A kétszáz év filozófiailag a szubjektum és objektum identitásának helyreállítására tett kísérletek sorozata. S minthogy végezetül is a modernitás radikális gyakorlati tagadására épülő Fichte—Marx—Lukács (a *Történelem és osztálytudat* korszakáról van szó) vonalat leszámítva alig létezett olyan filozófia, amely ezen egység helyreállítását gyakorlatilag lehetségesnek tekintette volna, a filozófiai a művészet felé fordultak, melyben az identitás megvalósíthatónak vagy éppenséggel megvalósultnak tűnt, hogyan, milyen módon, arról éppen elég szó esik a disszertációban ahhoz, hogy itt ne kelljen elemznem. A modernitás kétszáz év után ezután azért adja át helyét a posztmodernnek, mert immár — itt nem elemzendő okoknál fogva — nem lehet nem tudomásul venni, hogy a modernitás olyan, amilyen. S ekkor valóban kézenfekvő megoldásnak tűnik a Kant-hoz való visszatérés — egy különbséggel: a modernitás antinómiáinak leküzdését célzó filozófiai kísérletek után tudomásul vesszük, hogy sem Isten létét sem a lélek halhatatlanságát nem vagyunk képesek posztulálni, azaz tudomásul vesszük a végességet. Ami egyben azt is jelenti — s ennek megvilágítása által vált Radnóti Sándor disszertációja a szellemtudományok területén az elmúlt évtizedek egyik legjelentősebb teljesítményévé —, hogy *vállaljuk az antinómiákat*, vállaljuk a pluralizmust, kísérletet teszünk az európai tradíción belül úgy gondolkodni, hogy nem ragaszkodunk valamifajta mindenki számára érvényes univerzális igazsághoz. A félreértések elkerülése végett: az antinómiák vállalása nem egyszerűen azt jelenti, hogy rájuk bukkanván vállat rándítok, s azt mondom: minden, a megoldásukra irányuló erőfeszítés ellenére sem bizonyultak megoldhatóknak, törődjünk hát bele megoldhatatlanságukba. 1979–80 táján Radnóti talán még nem jutott messzebbre ennél, ha a vállrándítás gesztusa soha nem is volt jellemző rá, s ennél fogva — rezignáltnan ugyan —, az antinomikusságot még úgy vállalta, hogy azért csak-csak valamiféle végső kibékülés felé kacsingatott. A 275. oldalon ezt mondja: «(...) az univerzális művészet helyett létrejöhetne a szabadság kreatív-produktív esztétikai univerzuma, amelyben mindenki művész lehet, amelyben az esztétika nem különálló, sőt az étellel szembenálló, azt transzcendáló szféra, hanem immanens ethosz (...). Ezt a — létező tendenciákról alapozott — utópiát s az utópiában rejlő értéket és mértéket fontosnak tartom, de nem mint az univerzális művészet alternatíváját. Annak feladása ugyanis meggyőződésem szerint súlyos értékvesztés volna. Nem megsemmisítésre, hanem *reformjára, illetve reformmozgalmaira van szükség, amelyek kiküszöbölnek a művészet és kultúra—tömegkultúra ellentétét és komplementaritását*, s amelyek a kiscsoportok esztétikai ethoszát új kultúrateremtő dilettantizmusnak tekintenék, mindig nyitva univerzalizálható művészi értékeinek integrálására, mindig megőrizve a kritikát vele szemben.» Azt hiszem ehhez nem kell kommentár. Itt még minden az univerzalizációban való megváltás felé mozog.

Talán a Panofsky-fejezet megszületése a fordulópont, de ebben nem vagyok egészen biztos. Mindenesetre Pa-

nofsky »következetlenségének« tulajdonképpen kritika nélküli tudomásulvétele, ahhoz a tényhez való pozitív viszony, hogy Panofskynál »(...) a hiperracionális tudományos módszert olyan művészetfilozófia zárja le, amely tárgyát önmagában teljesen irracionálisnak tekinti« (159. o.), már a mű- és művészetértelmezés pluralizmusához kialakult új viszonyt jelzi. A nyolcvanas évek végére, de ahogy a disszertáció egyes fejezeteinek keletkezési idejét végiggondolom, talán már jóval korábban kialakult azután Radnótiiban az a meggyőződés, hogy a pluralizmus nem a »nem-igaz« vagy »rész-igaz« tolerálását, hanem a másik »másik-igazság«-ának feltétlen elismerését jelenti. Ennek quasi »elméleti« összefoglalása megtalálható a disszertáció zárófejezetét alkotó interjúban (lásd 289—290. o.), legértebben és valamilyen konkrét anyagon illusztráltan jelentkezik a stílusról és Rieglről szóló fejezetekben.

Mit akartam mindezzel mondani? Nem többet, de nem is kevesebbet, mint hogy amikor Radnóti Sándor a századforduló és a huszadik század néhány kiemelkedő művészettörténészének-művészetbölcseleljének munkásságát elemezvén kiindulópontjától, a disszertációban már csak sporadikusan felmerülő lukácsi esztétikától benjaminí és gadameri kerüloúton át eljut egy valóban pluralista művészetszemlélethez és műértelmezéshez, amely a művészetbölcselet antinómiáit többé nem megoldani, a pólusokat egymással nem kibékíteni akarja, s kísérletet sem tesz többé arra, hogy a magaskultúrának, melyet feladni továbbra sem akar, valamifajta prioritást biztosítson, akkor a mű- és a művészetértelmezés síkján sokban hozzájárul egy pluralista igazságfogalom és ily módon egy pluralista világszemlélet kialakításához, egy új, »posztmodern« filozófiai attitűd megteremtéséhez.

Ezek után nem lehet vitás, hogy Radnóti Sándor disszertációját a leghatározottabban ajánlom megvitatásra, elfogadásra. S hogy a leghatározottabban kérem a Tudományos Minősítő Bizottságot, hogy a szerzőnek a tudományok doktora fokozatot adja meg.

Végezetül hadd mondjam el egyetlen, de nem lényegtelen kritikai észrevételemet, s ez a a nyelvre vonatkozik. Radnóti ezoterikus nyelven ír, amelyet a német filozófiából meg közös mesterünktől, Lukácstól örökölt. Jóllehet az a véleményem, hogy gondolataink vulgarizálása nélkül is fel lehet adni ezt a nyelvet — hadd idézzem gonoszkodva Radnóti könyvének 135. oldaláról Panofskyt: »Miután rákényszerültünk, hogy érthetően és pontosan fejezzük ki magunkat, s miután rájöttünk — nem minden meglepetés nélkül —, hogy ilyesmi lehetséges (...)« mondja *Panofsky* az amerikai emigrációról szólván —, mégsem erre gondolok. E nyelv fenntartása is a magaskultúra önmegkülönböztetésének eszköze, s a magaskultúra jogát Radnótiival egybehangzóan nem vonom meg senkitől —, hanem arra, hogy a könyve egyes fejezetei úgy vannak megírva, hogy Radnóti nemcsak az adott hős eszmevilágába helyezkedik bele, hanem terminológiájával is azonosul. Ez itt-ott zavaró volt a számomra.»

Radnóti Sándor válaszában megköszönte opponensei elismerő véleményeit és azt is, hogy lehetőséget adtak számára a tudományos vitára. Tekintve, hogy a legtöbb kritikai megjegyzést Németh Lajos akadémikus véleményében találta, erre összpontosítva adja meg válaszát. Németh Lajos „Három nagy kritikai szempontot emel ki, az első disszertáció egységére, a második módszerének jogosultságára, a harmadik filozófiai programjának indoklására vonatkozik.

Az egység kérdését csak futólag említi, mondván, hogy a disszertáció Warburg-fejezete, amely eredetileg kísérőta-

nulmány volt, »nem is igen ízelődik ahhoz a rejtett problémakörhöz, amely a kötet tanulmányait némiképp összefűzi«. Máshol a különböző alkalmakból íródott tanulmányok összefűzésének előnyei mellett annak »bizonyos mértékig kényelmes« voltáról, illetve a szükségképpen ismétlődésekről beszél. Bírálatában ennek a kritikai szempontnak nem tulajdonít nagy jelentőséget, de én mégis reflektálni kívánok rá, mert a disszertációt képező könyv összeállítása- sakor nekem is fejfájást okozott. Mivel 1969-től 1979 végéig tartó lektori pályafutásom alatt igen sok tövel-heggyel összehányt, az »amit eddig írtam« szelekciós szempontjának alárendelt tanulmánykötetet láttam, nagy ambícióval igyekeztem valóban különböző alkalmakból keletkezett írásaimból csak azokat együvé rendezni, melyeknek összetartozásáról meggyőződtem. Segített ebben az, hogy képzeletben, fejben eleve egy könyvet írtam, s az alkalmakat hozzá — Dvořák, Benjamin, Riegl és még Warburg műveinek kiadását is — én teremtettem meg. Bizonyos szigorral jártam el, amikor tartalmilag nagyon is a tárgyhoz kapcsolódó írásokat, Worringer-előszavamat, Antal Frigyes-tanulmányomat, egy magyar szecesszióról szóló nagy recenziómat, Bloch-Lukács írásomat stb. nem vettem fel kötetembe. Azt persze, hogy Warburg-tanulmányom megpendít-e eredeti gondolatokat, nem vagyok hivatott megítélni, de bizvást állithatom, hogy a Warburg-paradigmának szilárd struktúrális helye van disszertációjában, mégpedig a Németh akadémikus által is említett, »a történettudomány és a filozófia gyámsága« elleni művészettörténész-szabadságharc egyetlen reprezentatív korai — tehát a bécsi iskolával egyidős — ellenpéldájaként.

Szeretném hinni, hogy ebben a kérdésben Marosi professzornak van igaza, aki szerint elő- és utószavaim értékéből »semmit sem vonna le, ha 'csak' összegyűjtött tanulmányokat alkotnának együttesükben... de [kötetbe rendezve] kiderül, hogy Radnóti mindvégig ezen a könyvön dolgozott; a részletek rendszeres és koherens egésze állnak össze«. Mondom, szeretném ezt hinni, mert intencióm ez volt, de mégis el kell ismernem Vajda professzor igazát, aki álláspontom részleges módosulását észleli a keletkezéstörténet tíz éve során.

A második, s még mindig csak futólag említett kritikai megjegyzés arra vonatkozik, hogy jogos-e a művészettörténet klasszikusait művészettfilozófusokként zsákmányolni ki. Mivel ugyanezzel a problémával Marosi Ernő erősebb érvekkel foglalkozik, engedelmelemmel későbbre halasztom a választ.

A harmadik, és Németh Lajos bírálatának középpontjában álló kérdés disszertációm kulcsfogalmára, az esztétikai mozgásterre vonatkozik. Felvázolja azokat a fogalmakat, amelyek kibillenthetik általam vélt főhelyéről, fölveti magának az esztétikai megközelítésnek a kérdésességét, s azt is szóba hozza, hogy munkámnak meleg szavakkal méltányolt kritikai hozadéka mellett van-e »pozitív afirmációja«, azaz önálló elméleti koncepciója. Megjegyzem, hogy Németh akadémikus különböző tartalmas megjegyzéseiből én rekonstruáltam és fordítottam — magam ellen — véleménye retorikájánál élesebb kritikába bírálatát, hiszen így remélhető, hogy kitűnnek nézeteimnek és esetleg az ő érvelésének is vitatható pontjai.

Disszertációm ismerői tudják, hogy az esztétikai mozgáster fogalmával erényt próbáltam csinálni a muszájból; a művészetelméletek nagy paradigmatis antinómiáit a modernitás létmódjaként fogtam fel és kíséreltem meg ábrázolni. Németh Lajos ismételtelen rámutat arra, hogy ezen erőfeszítések során nem, vagy nem kellőképp vettem számításba, vagy éppen elvettem fontos megközelítési lehe-

tősegeket, melyek módosították volna álláspontomat. Így a Panofsky—Bourdieu-féle habituselméletet, az eszköz-lét és műalkotás-lét fenomenológiai vizsgálatát, a művészet sajátos nyelvi karakterét, valamint azt, hogy a műtárgynak nemcsak formai-esztétikai, hanem tárgyi-civilizatorikus, a létrehozás teológiai aktusát megőrző természetük van. Az utóbbi két szempont segítségével minden esztétikai tárgy jelenkori, tehát a befogadásban létrejövő keletkezésének prioritását állító hermeneutikai megfontoláson teszi kérdéssé. Összefoglalólag pedig megállapítja, hogy »némiképp szkeptikus vagyok azt illetően, hogy vajon az esztétikai mozgáster feltérképezése lenne-e korunk művészeti-filozófiájának legfőbb feladata. Az újabb tudományok vizsgálatai szerint megkérdőjeleződött ugyanis az esztétikai — bármennyire dialektikus, relativista s pluralista — megközelítés kompetenciája.«

Nos, az idézett állítás könyvem velejét érinti, hiszen az nem más, mint — dacára a dacarándóknak — szenvedélyes plaidoyer az esztétikai megközelítés kompetenciája mellett. A kétpólusú mozgáster leírása arra szolgál, hogy megpróbálja értelmezni az esztétikai szférán belül ezeket az elkülönült szférát megszüntetni kívánó tendenciákat, mert meggyőződésem, hogy a 18. századi auklérista konstrukció — az esztétikai szféra, a művészet — kultúránk, civilizációnk elidegeníthetetlen és megszüntethetetlen része lett. Ennyiben dialektikus ez a vállalkozás. S pluralista is abban az értelemben, ahogyan Vajda Mihály interpretálta véleményében vállalkozásomat. Azt remélem azonban, hogy nem relativista — szándékom szerint ugyanis Székellaként azt, Kharüdbiszként pedig a kritikailag elemzett antinomikus teóriák helyére állított metateóriát kívántam elkerülni. Nyilván ez utóbbi miatt hiányolja Németh Lajos a volta-keppeni koncepciót.

El kell ismernem: disszertációból hiányzik a szeplőtelen koncepció. Ha szabad itt egyik hősömet, Aby Warburgot parafrazálnom, nyilván szerepet játszik ebben az a szóphroszüné, az a józan megfontolás, amely esetemben — éppen mert megtanultam filozófiailag gondolkodni — spekulatív képességem korlátozottságának felismerését jelenti, de amely azt a — reményem szerint — korunkhoz illő sejtelmet is tartalmazza, hogy egy gondolati tér s egy ennek megfelelő gyakorlati dinamika feltárásának, fenomenológiai leírásának is meg lehet a maga affirmatív funkciója.

Ha mármost e végső, részben személyes, részben pedig csak a konkrét kérdéseken igazolható dilemmáktól visszatérek magukhoz a konkrét kérdésekhez, akkor azt mondhatom, hogy Németh akadémikus megfontolandó megjegyzéseire nem lehet egységes választ adni.

Ami a habituselméletet illeti, komoly fenntartásaim vannak. Panofskyról szóló fejezetemben megpróbáltam bizonyítani, hogy Bourdieu kapcsolódása félreértésen — persze reprezentatív félreértésen — alapul. Ami Panofsky skolasztikakönyvét illeti, őszintén szólva nem látom, hogy mennyiben lépte volna túl a szellemtörténet analogikus gondolkodásmódját — szerintem pályája meglepő vargabetűjeként ideiglenesen éppenséggel visszakeveredett abba —, s azt sem látom, hogy mi alapozza meg e könyvben Suger apát magisztrális személyiségén kívül a habitus megváltozását. Ebben az ügyben a vitában nagyon érdekelne a kiváló medievista, Marosi Ernő véleménye.

Ami az eszköz-lét fenomenológiai problémáját illeti, itt a heideggeri analízis rendkívüli nehézségeket állít az elé a modern művészeti tapasztalat elé, amely eszközöket eszköz-voltukban műtárgynak is, eszközkontextusukból kiemelkedve pedig csak műtárgynak tekint. Heideggernek, a maga rendkívül aszketikus műalkotásfogalmával ez a ta-

pasztalat meg sem jelent (pontosabban, hogy egy bonyolult problémát röviden összefoglaljak, amíg volt számára parasztcipő, addig nem volt híd és korsó), de arra fölötte kíváncsi lennék, hogy Németh akadémikus ezt a radikális megkülönböztetést miképpen tudná összeegyeztetni rendkívül érdekes forma és tárgyelgondolásával, melynek szükségképp — és nagyon helyesen — relativizálnia kell az eszköz—műalkotás differenciálást.

Ami a pompás Fülep-idézzel megtámogatott bírálatot illeti, hogy ugyanis »a disszertáció nem foglalkozik az érzéki-konkrét, vizuális-plasztikai-architektonikus nyelv problémakörével«, ezt el kell ismernem. Nem foglalkozom vele, mert kiindulok belőle, ezt tekintem annak a *könnyebbségnek*, amely miatt a képzőművészet, s nem a zene, az irodalom vagy a színház elméletét választottam paradigmám tárgyának. Éppen ezért nem fogadhatom el az idézett mondat folytatását, mely azt sejteti, hogy ennek mintájára volna általában vizsgálható a művészet nyelvi karaktere, mert sajnos sem a kotta, sem az írásképp, sem pedig az elvileg rekonstruálhatatlan előadás nem ugyanolyan érzékileg jelenvaló maradandó tárgy, mint a képzőművészeti alkotás. Azt mondanám tehát, hogy e megfontolás koncedálását kiindulópontom tette lehetetlenné, az ugyanis, hogy a képzőművészet példája alapján nem képzőművészet-esztétikai, hanem általános esztétikai konzekvenciákra akartam kilyukadni. Az persze önmagában is figyelemre méltó filozófiatörténeti jelenség, hogy egy, az esztétikai tudat megszüntethetlensége mellett érvelő értekezés a képzőművészetből indul ki, míg az esztétikai tudatot feloldani és megszüntetni kívánó nézet — például e könyv egyik legfőbb titkos vetipartneréé, Hans-Georg Gadameré — ugyanazt a művészet magyarázatra szoruló határesetének tekinti.

A negyedik jelentős javaslatot, a műtárgy civilizációs objektumként való felfogását nagyszerűnek tartom és teljes mértékben osztom. A képzőművészet speciális helyzete természetesen itt is fennáll, de mivel a leonardói értelemben vett operatione földhözragadtabb dolog, mint a »nyelv«, ezért eleve nyilvánvalóvá teszi a képzőművészet határain kívülre való kiterjesztésének nehézségeit. Hiszen szembeszökő: csak a képzőművészeti alkotás lehet műtárgy, amely »megőrzi az őt létrehozó kor technikai civilizációját«, s »ha túléli az idő és történelem könyörtelen tárgypusztító tevékenységét«, akkor valamilyen értelemben jelen van. Ám ez a megőrzés korántsem evidens például a zenében, amelyben ugyanez a probléma évtizedek óta elméleti, kultúrtörténeti és művészi polémiák tárgya.

Mindenesetre ezt a gondolatot igen jelentősnek érzem, s nyomai imitt-amott talán megjelennek disszertáciomban, elsősorban George Kubler hatására, akinek *The Shape of Time* című művét a közeljövőben akarom kiadni, még megírandó utószavammal. Ez a szempont kétségtelenül jelentős kiterjesztése lehet művészeti-filozófiai elgondolásaimnak, s Németh akadémikus kritikáját e tekintetben ösztönzésnek és bátorításnak fogom fel. Abban is igaza van, hogy a »civilizációs tárgy« és az »esztétikai tárgy« konstituálásának különbségei próbáját és provokációját jelenthetik az esztétika kompetenciájához való görcsös ragaszkodásomnak.

De kutatásaimnak fő iránya az elmúlt években — hiszen disszertációm már 1989-ben lezártam — nem ez volt. Hanem párhuzamos azzal a törekvéssel, amelyet Marosi professzor a művészettörténeti diszciplína legmodernebb, s harmadik típusú történetének nevez, s tárgyát a művészet belső struktúrájának, intézményeinek, szociális vonatkozásainak változásaiban jelöli meg. Mert kérdéseimre a választ immár nem a művészettörténész Altmeisternek nézeteinek

filozófiai rekonstrukciójával keresem, hanem a művészet egy intézményének és egy — bölcsletheleg szerintem kiváltképp releváns — iparának vizsgálatával. Az egyik a múzeum, a másik a művészethamisítás.

Itt térek vissza a Németh akadémikus és Marosi professzor által egyként bírált eljárásra, a nem-filozófus szerzők filozófiai rekonstrukciójának legitimitására. Kétségtelenül ez volt disszertációm módszertani alapötlete, de nem hiszem, hogy abszurd módon túlhajtottam volna, s szakfilozófusi koherenciát kértem volna számon e nagy tudósokon. Eljárásomat mentheti egy történelmi ok is: az Altmeisterek számára a filozófia még korántsem volt oly idegen égitest, mint manapság. Nem, kultúrájuk szerves része volt. Panofsky, Wind, Sedlmayr spekulatív erejét akárhány szakbölcselő elirigyelhetné, Warburg s Dvořák tökéletesen tudatában volt Nietzsche, illetve Dilthey iránti elkötelezettségének, s a filozófiától legtávolabb álló Alois Riegl pedig különböző hívei állították szenvedélyes filozófiai viták kereszttüzébe, ahol szerepével, funkciójával kapcsolatban Immanuel Kant nagy neve Panofskytól Arganig újra meg újra felharsant. Sőt, úgy látszik, szemükben Riegl éppen filozófiai mélysége tüntette ki kiváló Gegenspielerével, Wölfflinnel szemben. Az »Adjátok fel, barátim azt az *i-t*« madáchi mondata, mely a fiatal Lukácsot egykor úgy felháborította, e filozófus művészettörténészek számára sem volt potsmág.

Am készséggel elismerem, időknek múltával az *i-t* föl lehet s föl is kell adni. Marosi Ernőnek igaza van: ha az ajtó egyszer kinyílt, a *diszciplína önszemlélete* szempontjából az ideologikus kulcs akár el is dobható. A módszer alkalmazható, ha a kulcs már nem is. Így alkalmazzák az általa említett Lermolieff módszerét mindmostanáig a művészettörténet gyakorlati életében, teljesen függetlenül attól, hogy a tudományfilozófiában éppen mai napság hozzák szoros összefüggésbe Charles Sanders Peirce és nem utolsósorban Sherlock Holmes filozófiájával.

Mégis, egy pillanatra megállnék Marosi professzor kérdésénél. »Vajon nem úgy jár-e el a művészettörténet érdemével az, aki az elvi, fogalmi apparátusra figyel, mint az, aki egy üzletben a polcot bírálja az árukészlet helyett, vagy — témánkhoz jobban illő példát választva — a múzeumban a bemutatás külsőségeire, a vitrinekre és a posztamensekre ügyel, holott ezek tetszés szerint és idővel mindenképpen változnak.« Vajon? A témánkhoz jobban illő példánál maradván engem mindig elragadtak múzeumtörténeti bűvárlataim során az ilyen-olyan okokból *nem* változó, hanem régi befogadásmódokat őrző prezentációk, például a római Galleria Doria-Pamphiliana vagy a bostoni Isabella Stewart Gardner múzeumban. A willendorfi Vénuszt, mint köztu-

dott, Bécsben nem a művészettörténeti, hanem a természettörténeti múzeumban őrzik. »Aki ezen elgondolkodik — hogy Örkenyt idézzem —, s ügyel rá, hogy gondolatai ne kalandozzanak összevissza, hanem helyes irányban haladjanak, nagy igazságoknak jöhet a nyomára.«

Ez az ellenvetés nem cáfolat, hanem többféle lehetséges megközelítés legitimálása. Marosi Ernő véleménye beteljesíti disszertációm Bertolt Brechtől kölcsönzött címét, s a művészettörténet tudománya szempontjából legnagyobb öröömre olyan kulcsokat talál munkám értelmezéséhez és továbbgondolásához, amelyeket én nem is sejtettem.

Vajda Mihály nagyvonalú és — mondanom sem kell — rendkívül megtisztelő filozófiai értelmezését adja munkámnak. Ebben az értelmezésben ugyanakkor kiütözik kettőnk gondolkodói természetének különbsége, az ő tankszerű radikalizmusával szemben az én óvatosabb, meg lehet cunctatori magatartásom. Mert amennyire lelkemből lekedzik a Weltrátsel megfelfejthetőségének, az abszolút tudás kisajátíthatóságának elutasítása, a plurális igazságok állítása és elismerése, olyannyira nem látom — valóban nem látom —, hogy a végső konzekvencia levonása — amelyet Vajda professzor megtesz —, vagyis bármely másik igazság feltétlen tiszteletben tartása hogyan kerülheti el a radikális relativizmust.

Vajda Mihály kritikai megjegyzését, nevezetesen disszertációm nyelvezetének ezoterikus voltát, elismerem. Legfeljebb annyit tennék hozzá, hogy azt hiszem, ez is változott a keletkezés tíz éve alatt; a stílusról vagy Heideggerről szóló fejezeteim bizonyára közérthetőbbek, mint az 1978-as Dvořák-fejezet.

Vajda professzor véleményével kapcsolatban egyetlen hiányérzetem éppen az említett Heidegger-tanulmányra vonatkozik. Csak remélhetem, hogy nem a több mint két évtizedes barátságunkból táplálkozó elnéző gyöngédség az oka, hogy szót sem ejtett róla opponensi véleményében.

Befejezésül Radnóti Sándor még egyszer megköszönte opponensei bírálatát és megemlékezett az egykori Budapesti Iskoláról és annak nagymesteréről, Lukács Györgyről: »Marosi professzor éles szemmel, s teljes joggal vette észre, hogy Lukács György disszertációm titkos főszereplője. Fehér Ferenc pedig egyenesen a lukácsi esztétika dekonstrukciójának nevezte megjelenés előtt álló nagy recenzijában vállalkozásomat. S noha az az ember, aki ezt a könyvet írta, már semminő értelemben nem tekintheti magát Lukács György követőjének, csak egyetértőleg tudom idézni Fehér Ferenc azon mondatát, hogy »a dekonstrukció nem csupán felbont itt, hanem meg is őriz, mert ahol nincs szöveg, nincs mit dekonstruálni, a szellemi malom üresen forog«.

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI SZAKDOLGOZATOK ÉS DOKTORI ÉRTEKEZÉSEK 1980—1990

AZ ELTE BTK MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TANSZÉKRE BEADOTT DIPLOMAMUNKÁK:

1980

Ágoston Julianna: A vajdasági magyar festők a két világháború között

Hadik András: A népművészet és a nemzeti stílus összefüggései a századforduló Lengyelországában. Művészetelmélet és művészi gyakorlat

Katona Ágnes: A firenzei refektóriumok XV. századi utolsó vacsorái

Lászlai Judit: A visegrádi Anjou-kutak

Mazányi Judit: Politikai emlékszobor-pályázatok a századfordulón (Erzsébet királyné, Kossuth, Szabadságharc)

B. Nagy Anikó: Szentháromság-oszlop a barokk kori Magyarországon

Pataki Gábor: Az Európai Iskola 1945—1948 (Ideológia és kritika)

Simon Magdolna: Vágó József építész munkássága

Steiner Judit: Az egyiptomi síkművészetek ábrázolási törvényszerűségeinek első megjelenítései

1981

Csillag Katalin: Ötvöskapcsolatok Lengyelországgal

Farkas Attila: XVII—XVIII. századi úrmutatók, kelyhek és cibóriumok az esztergomi főegyházmegye plébániáiban

Farkas Zsuzsa: Tasszili sziklarajzainak értelmezési lehetőségei

ifj. Foltin Brunó: Tichy Gyula és Tichy Kálmán művészete — vallásos tárgyú műveik —

Hármori Katalin: A kisszebeni Keresztelő Szent János-főoltár

Horváth Orsolya: A sárospataki református egyházközség úrihímezésű úrasztalterítői

Horváth Hilda: Kiss József költeményeinek illusztrációi

Imre Györgyi: Az európai avantgarde viszonya a latin-amerikai művészethez a két világháború között

István Mária: A koldulórendi építészet első periódusa Magyarországon

Kemény Mária: A Gerenday-féle sírkőgyár története

Kuklay Antal: A budai karmeliták főoltára a sárospataki római katolikus templomban

Nagy Katalin: Adalékok Kós Károly építészpályájának kezdetéhez

Nagymihályi Géza: Görögkatolikus ikonosztázionok

Papp Júlia: A szimbolizmus jelentkezése a századforduló művészeti írásaiban

Pálos Frigyes: A tereskei templom

Peternák Miklós: Művészet és médium

Posta István Benjamin: A ferencesek paduai Szent Antról nevezett Budapest pasaréti temploma

Schöner Alfréd: A nagykanizsai Chevra Kadisa könyvgyehenna traktátusa

Szabó József: Győri Elek és a naiv művészet

Szabó Julianna: J. Kupezky apostolsorozatának metszetváltozatai a Ráday Gyűjteményben

Szabó Zoltán: Borsa Antal. Életmű-életkép

Szilárdy Zoltán: Magyar barokk szentképek

Valuch István: Eger város harangjai. XVII—XX. század. Mária-ábrázolások ikonográfiája

1982

Ács Katalin: A Szocialista Képzőművészek Csoportja népművelési programja

Černá Milada: A művészeti élet és kapcsolatai Pozsonyban Zsigmond király uralkodása idején (rekonstrukciós kísérlet)

Dani József: Lotz Károly történelmi falfestészete

Djehiche Mohammed: Rôle de la figure humaine dans la peinture musulmane

Földes Mária: A századforduló épületdíszítő művészete Budapesten

Frankó Ákos: Bernáth Aurél művészete 1920—1924 között

Kerny Terézia: Szent László-ikonográfia

Kunfalvi Linda: Finnország festészete a XV. században (KALANTI iskola)

Majoros Valéria: Gombosi György „Új magyar rajzművészete”

Mezey Alice: A türjei monostoregyház vizsgálata és művészettörténeti kapcsolatai

Mikó Árpád: Adalékok az esztergomi reneszánsz kőfaragó műhelyek történetéhez a XV. és XVI. század fordulóján

Papp Katalin: Passázsok a századfordulón Budapesten

Pleszniv Edit: A KÉVE Művész Társulat

Sárközi Júlia: Kísérlet a képrombolás indítóokainak bemutatására

Sturcz János: Fülep Lajos korai művészettudományi elméleti alapjai

Süle Katalin: Design törekvések Magyarországon a 60-as, 70-es években. (Textil, kerámia, üveg, lakáskultúra)

Szabó Péter: A magyar képzőművészeti kritikai gondolkodás 1896 és 1908 között

Zsámbéki Mónika: XIV—XV. századi gótikus kincsleletek

1983

Bellák Gábor: A népművészet-kutatás kezdetei a művészettörténetben

Bérczi László: Későantik mozaikművészet Rómában

Chikán Bálint: „Az ember harca”. Problematikák és értékek Kokas Ignác művészetében

Gonda Zsuzsa: Gulácsy Lajos grafikái

Laczkó Ibolya: Ország Lili festészete

— A labirintus —

Leyrer Ginda: Nagybánya előzménye a plein-air-ben

Lovayová Zuzana: A játék mint iparművészeti termék — Magyar iparművészeti játékszerek a századfordulón —

Mayer Marianna: Magyarországi fotómontázsok és egyetemes forrásaik a két világháború között

Murris, Jean-Louis: La photographie et les impressionnistes français

Nagy Judit: Baranya megye falusi templomai a XII—XIII. században

Pásztor Emese: Idegen elemek egy 17. századi magyar úrihímezésben

Poszler Györgyi: A ferences rendi művészet ikonográfiája a XIII—XIV. században Itáliában

Rubóczki Erzsébet: A plakátművészet kezdetei Magyarországon

Takács Imre: A XIV. századi magyarországi főpapi pecsétek stílustörténetének vázlata. A magyar egyházi személyek pecsétjeinek leíró katalógusa (1300—1400)

Tóth Ferenc: A fotó az új magyar képzőművészetben

Udvary Ildikó: Schaár Erzsébet: Utca című kompozíciójának elemzése

Vadas Ferenc: A budapesti vásárcsarnokok

1984

Bor Ferenc: Vidor Emil

Gosztola Annamária: Szerelmey Miklós

Haris Andrea: Fellner Jakab templomépítészete

Horváth Dénes: Az igazságfüggvény-elmélet képi reprezentációja

Lafta, Jabbar-A.: Nemzeti hagyomány és a kortárs művészet viszonyai Irakban

Lindner Magdolna: Györgyi (Giergl) Alajos kora, élete és festészete

Mahdy, Abdulwahed: A modern európai művészet és arab kapcsolata

Sz. Molnár Erika: A Könyves Kálmán Múintézet történetének monográfikus feldolgozása

Ráday Mihály: Unokáink sem fogják látni

Szverle Mária: Finn iparművészet a századfordulón

Verő Mária: Adatok a magyarországi bronzművesség történetéhez

Wehner Tibor: A magyar köztéri szobrászat a felszabadulás után

1985

Bánkiné Schenk Lea: A háromdimenziós textil. Az 1970-es évek magyar textilművészetének plasztikai tendenciái

Bartha Andrea: A színpadi látvány megújulása a századelőn. Kéméndy Jenő

Belcseva, Diana: Kanitz Félix Bulgáriának szentelt művészi öröksége (Az ismert és ismeretlen Kanitz)

Bozskov Péter: A mai bolgár iparművészet hagyományai és perspektívája (vasművesség és rézművesség)

Brennérné Horváth Adél: A zene és a képzőművészet kapcsolatrendszer a századfordulón

Dörnyei Zoltán: A magyar műkereskedelelem 1945 előtt
Fülemile Ágnes: 16—19. századi grafikus viseletsorozatok

Gelencsér Éva: Frank Frigyes festőművész (1890—1976)

Gergely Mariann: Huszár Vilmos és a holland de Stijl

Herendi Miklós: Izsó Miklós portrészobrai

Hollósi Éva: Staffázsok a német romantikus tájképfestészetben

Holovacova Viera: A textilornamentika

Hudra Klára: A modern képzőművészet és a film

Kolozsváry Marianna: Deim Pál

Krómer Ágnes: Buda 1686. évi visszafoglalásának emlékérméi a Budapesti Történeti Múzeum éremgyűjteményében

Ladányi József: 1970-es évek magyar művészete. Egy avantgarde kiállítás-sorozat eseménytörténete: Balatonboglári kápolnatárlatok 1970—73.

Medneva, Nadja K.: A bolgár újjászülés korában kialakult házalfestészeti díszítése (különös tekintettel a tájképekre)

Nemes András: Bordás boltozatok Sopronban a XIII. század közepétől 1519-ig

Németh István: XVII. századi holland csendéletfestészet: A haarlemi iskola, a „Monochrome banketje” festői

Sárkány József: Szobotka Imre művészete az 1910-es években

Szepesi Anna: Demeter István művészete

Szőke Annamária: Illuzionista törekvések a hetvenes évek magyar művészetében: Pauer Gyula művészete

Szűcs Károly: „Forradalom a művészetben”. Hamvas Béla művészetelmélete

Tóth Réka: A mai magyar iparművészet problémái. Textilművészetünk alakulása a hatvanas évektől

Vass Istvánné: Az élet a századfordulón

Zakariás János: Adalékok Fischer József munkásságához (1901—1945)

1986

Andrási Gábor: A Zuglói Kör 1958—1968. (Egy művészcsoporthatvanas évekből)

Ács Piroška: 17—19. századi szelencék. Szemelvények az Iparművészeti Múzeum anyagából

Golovics Lajos: A XIX. század monumentális építészetének ikonográfiai kérdései

Ibos Éva: Stílushatások Kohán György művészetében

Jurecskó László: A magyaros szecesszió kialakulása és szerveződése K. Lippich Elek, a hivatalos művészetpolitika irányítója vezetésével

Lengyel László: Az egri irlalmasok refektóriumának története és ikonográfiája

Merkurov, Dmitrij: Maróti (Rintel) Géza (1875—1941) helye a magyar szecessziós művészetben (1896—1918)

Pjankova, Tatyjana: Az orosz színpadi díszlet a századfordulón (A „Mir Iszkusstva” csoport tevékenysége 1907-ig)

Szentesi Edit: A lébényi templom ornamentikája

1987

Balassa Zsuzsanna: Adatok a század eleji munkáslakásépítési akcióhoz, a Wekerle-telep építéstörténetéhez

Békési Éva: A historizmus korának ötvössége

Dabóczi Dénes: Vas megyei interieur-ök a kora gótikától a XIX. század közepéig

Fábry Eszter: A Szépművészeti Múzeum két Háromkirályok imádása táblaképe. Ikonográfia és mesterkérdés

Fehérvári Zoltán: Borbirió Virgil (1893—1956) építészeti tevékenysége

Gálig Zoltán: Grossova-Galamb Erzsébet élete és művészete

Horváth Ágnes: Magyar—oroszképzőművészeti kapcsolatok 1895—1905 között

Kalmár Ágnes: Gyermekjátékszerek fából a magyar művészi ipar történetében (1870—1945)

Kishonthy Zsolt: Huszka József szerepe a nemzeti művészet követelményében

Kiss Beáta: André Malraux képzőművészeti írásai

Kolozsváry-Kiss Lilla: A 17. századi magyar dolmány (Egy Esterházy-dolmány analízise alapján)

Pintér Zsuzsanna: Ybl Miklós főti tevékenysége — különös tekintettel a főti templom tervezésére és építésére

Prakfalvi Endre: A „Rákosi-bátya” és köztéri monumentumok

Slézia József: Festészetellenes érvek Platon dialógusai-ban

Stempinska, Joanna: Bécsi festők és hatásuk Magyarországon 1830—1870 között

Szabó László: Törekvések a magyar képzőművészeti akadémia felállításáért 1790—1846 között

Szalai András: Népies törekvések a két világháború közötti magyar építészetben

Zdravkova, Elena: A XX. század eleji bolgár festészet műfaji és technikai fejlődése az impresszionizmus hatására

1988

Bardi Terézia: „Östehetség vagy fogalomzavar.” H. Rousseau utódai Magyarországon

Bárdosi József: Gondolkodás és ábrázolás (Lévi-Strauss szemlélete és módszere alapján)

Bartos György: II. Ulászló magyar és cseh király ikonográfiája

Born Miklósné: Haan Antal élete és munkássága

Boros Géza: Értekezés Walter Benjamin „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában” című tanulmányáról

Branczik Márta: Gerlőczy Gedeon (1895—1975) építészeti tevékenysége

Hankó Zsuzsanna: Madarász Viktor történeti képeinek hazai sajtóvisszhangja

Köpczi Rózsa: Szőnyi István rézkarcai

Kulcsár Árpád: Erdélyi kastély- és udvarház-építészeti XVII. század második felében

Menyhért László: Szobrászok a Szolnoki Művésztelepen

Miklós Gergely: A térfelfogás alakulása a cézanne-i életműben avagy Egy világképvázlat Cézanne térértelmezése nyomán

Nagy Cecília: Iconoclass-rendszer. Henry van de Waal decimális ikonográfiai rendszerének elemzése

Nováky Hajnalka: Magyarországi castrum dolorisok a XVI—XVIII. században

Pencseva, Irina: A portréfestészet fejlődése a XX. századi bolgár festészetben

Prékopa Ágnes: A XIV. századi magyarországi kódexfestészet iniciálé-ornamentikája

Puskás Bernadett: Istenszülő a gyermek Jézussal-ábrázolások az Északkelet-Kárpátok vidékének ikonjain

Tatai Erzsébet: A magyar ördög

Tevesz Mónika: Szent István, Szent László és Szent Imre ábrázolása a XV. századi magyar egyházművészetben

Tirpák Judit: Anjou-kori királyi várépítészeti

Velkova, Anelia: A bolgár tájképfestészet fejlődése a század elején (1900—1918). Új művészeti tendenciák a bolgár művészetben

Zwackl András: A szegedi Dóm-tér

1989

Ágoston Arany: Komor Marcell és Jakab Dezső építész munkássága 1897—1919 között

Baán András: Múlt és jelen. (Godolatok egy festőről, egy korszakról és az „ősi képek” létéről)

Cs. Balogh Ilona: Wieser Ferenc (1812—1869)

Bányai Judit: Templomépítészeti Magyarországon 1945 után

Bodonyi Emőke: Mai magyar üvegplasztika

Buzás Gergely: Adalékok a budai királyi várban álló Zsigmond-palota homlokzat-rekonstrukciójához

Dobos Zsuzsanna: Luca Antonio Colombo magyarországi működése, különös tekintettel a boldogasszonyi ferences templom freskóciklusára

Dobrovits Ágata Orsolya: Az „égberagadás jelene” és perzsa kapcsolatai

Farbaky Péter: A budai ágoston (majd ferences) templom és kolostor. (Adalékok a pest-budai barokk művészeti ikonográfiájához)

Farkas Gábor: Adalékok Hora János Alajos életéhez és művészetéhez

Forró Ágnes: A gödöllői festészet és a preraffaeliták

Igaz Rita: A Bécs és Isztambul közötti diplomáciai érintkezések képzőművészeti ábrázolása a XVI—XVII. században

Kiss Erika: Miseruha himzett kereszttel Bártfáról

Nagy Imre: Alföldi festészet. A hódmezővásárhelyi festészet ikonográfiai problémái

Nagy Natália: Népi hagyományok Csesztakov művészetében

Pandur Ildikó: Magyar témák az olasz grafikában a XVI—XVII. században

Peák Ildikó: Modern külföldi képzőművészeti kiállítások és fogadtatásuk Magyarországon a két világháború között

Százados László: A két világháború közötti művészetpolitika és tudományosság néhány kérdése Gerevich Tibor munkásságának tükrében

Szőnyi István: A „műveleti” szemlélet szerepe

Topor Tünde: Adalékok Vaszary János két világháború közötti festészetéhez

Záskaliczky Zsuzsanna: A Fájdalmas Krisztus a magyar középkorban

1990

Bazsó Gábor: A sopronhorpácsi plébániatemplom középkori építéstörténete

P. Beleva, Mina: Irányzatok a bolgár építészetben a két világháború között

Hessky Orsolya: München. Magyar művészek Münchenben 1896—1914

Kertészné Horányi Ildikó: Kazimir Malevics utolsó alkotói periódusa, avagy a szuprematizmus két aspektusa

Kisselbach Tamás: Klie Zoltán művészete

Kotsis Kriszta: A cserkúti templom falképciklusa

Kovács Zoltán: Maiestas trinitatis in specie hominis. Ikonográfia, ikonológia, dogmatörténet

G. Kölnei Livia: A tizenegyeteg segítőszent kultusza a középkori Magyarországon a XV. század végi és XVI. század eleji művészeti emlékek alapján

Mészáros Júlia: Schaller István festészete a mester működésének győri időszakában (1764-ig)

Polszter Dóra: Kassák-portrék. 1917 és 1967 között készült alkotások a Kassák Lajos Emlékmúzeum, a Magyar Nemzeti Galéria, a Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteményében

Réti Mária: Visegrád reneszánsz faragványai (Pasztófürdő, Herkules-kút)

T. Ridovics Anna: Mária gyerekségének, fogantatásának ikonográfiájához

Somos Éva: Jelenetek szentek, remeték életéből. Megjegyzések a Szépművészeti Múzeum Don Lorenzo Monacónak attribuált festményéhez

Timár Katalin: Kapcsolatművészet

Vácz Piroska: Egy épülettípus a 19. századi Budapesten (Bérmű és palota egy épületben)

Velladics Márta: „Vanitas vanitatum et omnia vanitas” (Vanitas-csendéletek a XVII. századi Németalföldön, a Szépművészeti Múzeum anyaga alapján)

Vilics Judit: Allegóriák a barokkban. Erényábrázolások a XVII. századi itáliai művészetben

AZ ELTE MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TANSZÉKRE BEADOTT DOKTORI ÉRTEKEZÉSEK:

1980

(Az itt nem közölt értekezések jegyzéke már megjelent a Művészettörténeti Értesítő 1981/4. számában.)

Bánszky Pál: Naiv művészet a XX. század első felében Magyarországon

Hegyi Loránd: Korniss Dezső életműve

1981

Bakó Zsuzsa: Donáth János magyarországi munkássága 1812—1830

Basics Beáta: A történelemábrázolás problémái 1848—1867

Illyés Mária: Személyiség és műalkotás kapcsolata Ferenczy Béni életműjében

Lővei Pál: A Margit-síremlék. A középkori magyarországi síremlékművészet néhány kérdése

Lukács Zsuzsa: A Szent László-legenda a középkori magyar falfestészetben

Nagy Ildikó: Progresszív törekvések a századforduló magyar szobrászatában

Romváry Ferenc: A Modern Magyar Képtár története 1957—1980

Szekeres-Virág Judit: A Fővárosi Közmunka Tanács városrendezési tevékenysége megalakulásától a századfordulóig

Vándor László: Késő gótikus építőműhely Egerváron és környékén

1982

Dobrik István: Mokry Mészáros Dezső (1881—1970)

Jánosi Ilona: Giesswein Sándor szerepe a katolikus egyház hazai keresztényszocialista politikájában

Kissné Sinkó Katalin: A bécsi Akadémia hatása a magyar festészetre 1830—1870

Ráth Zsolt: Fejezetek a kubizmus magyarországi történetéhez

Schöner Alfréd: A nagykanizsai Chevra Kadisa könyvgrafikái

Széphelyi Frankl György: Egyházi és vallásos festészet Magyarországon a reformkortól a kiegyezésig

Zentai Loránd: Mester a kockával. Festő és grafikus a 16. század eleji Rómában

1983

Krunák Emese: Tematika- és műfajváltozás a felszabadulás utáni magyar grafikában

1984

ifj. Foltin Brúnó: Tichy Gyula művészete

Láng Miklós: Vidovszky Béla

Lissák György: Az ipari formatervezés esztétikai kategóriái

Nagymihályi Géza: Görögkatolikus ikonosztázok Északkelet-Magyarországon

Pandur József: Rónai Ödön, adalékok Rippl-Rónai József munkásságához

Pataki Gábor: Az Európai Iskola és a Galéria a Négy Világtájhoz — műtípusok, ikonográfiai elemzés

Szilárdfy Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon

1985

Szabó Zoltán: A modern magyar egyházművészet 1945-től napjainkig

Zahoor, Sabahat: British Landscape Painting of the Eighteenth Century and Its Influences on the French Impressionists

1986

Bodnár Szilvia: Hans Hoffmann rajzai Budapesten. Adalékok a „Dürer-reneszánsz” történetéhez

Horváth Hilda: Magyar ex libris-művészet a XX. század elején

Ludányi Gabriella: Kovács Mihály (1818—1892)

Szabó Péter: Az Esterházy-fiúk temetési ceremóniája (Látvány és végtisztesség a 17. században)

1987

Pálosi Judit: Ferenczy Noémi oeuvre-katalógusa

Pogány Gábor: Kondor Béla szellemi hagyatékának hatása a hetvenes évek hazai művészetére

1988

Benedek Katalin: Perlrott Csaba Vilmos (1880—1955) művészete

Farkas Attila: A budapesti Szent István-bazilika képző- és iparművészeti kialakítása

Gergely Mariann: Eszmék és személyiségek. A holland De Stijl csoport (1917—1931)

Harmath Klára: A barokk kori könyvkötészetben használatos fametszetű, díszített előzékpapírok funkciója és esztétikai jellegzetességeinek ismertetése néhány hazai könyvtár áttekintése során

István Mária: Németh Antal színpada. Adalékok a két világháború közötti magyar szcenika történetéhez

Kerny Terézia: Szent László kultusza és ikonográfiája Zsigmond uralkodásától a nagyszombati zsinatig (1387—1630)

Lakiné Tóth Ilona: A XVIII. és XIX. századi magyarországi festett, illetve himzett hadizászlók művészettörténeti és restaurálási problémái (Egy Rákóczi fejedelmi, három insurgens és egy 1848/49-es hadizászló alapján)

Mahdy, Abdulwahed: Az ábrázolás fejlődése az arab festészetben a kezdetektől a XIII. század végéig

Papp Júlia: Sándor István és a képzőművészetek

Takács Imre: A magyar káptalanok és konventek középkori pecsétjei

1989

Békési Éva: A historizmus korának ötvös- és fémművészete

Farkas Veronika: A két világháború közötti időszak képzőművészetének feldolgozása Dél-Szlovákiában

Gonda Zsuzsanna: Angol orientáció a századforduló magyar művészetében

1990

Kemény Mária: A Magyar Tudományos Akadémia palotájának története

Tarnóczy Zoltán: A képi aszimmetriák néhány kérdéséről

Hamouda, Bashir Ahmed: Il percorso del Caravaggio

Összeállította: Boldizsár Judit és Fehérvári Zoltán

SZERKESZTŐI KÖZLEMÉNY

1988/3—4. számunk két cikkével kapcsolatban. *Rajnai Miklós* Bogdány Jakab munkásságának néhány kérdése című tanulmányának eredetijét angolul küldte meg. Ebből készült a magyar fordítás, amelyet első helyen közöltünk, különösen azért, mert *hungaricáról* van szó. Ha a két szöveg között olykor árnyalatnyi értelmezésbeli eltérés adódott, ezért nem a Szerző, hanem a szerkesztés a felelős.

Mojzer Miklós Kapossy János jegyzetei az egykori

Grassalkovich-levéltár elpusztult tervtáráról című közleményének anyagát a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportja — és elsősorban Galavics Géza — bocsátotta rendelkezésre. A hagyatéknak ezt a részét Cennerné Wilhelmb Gizella fedezte fel és ajándékozta a fenti intézmény Adattárának.

Budapest, 1991. június 15.

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

КОМАРИК, ДЕНЕШ:	Строительство пештской синагоги по улице Дохань.	1
ЛЁРИНЦ, ЛАСЛО:	Цвета одной былой радуги (Парижский театр кукол Гэзы Блаттнера) .	17
МРАВИК, ЛАСЛО:	Паскин в Венгрии	30

ИССЛЕДОВАНИЯ

ЛЁВЕИ, ПАЛ:	Несколько гербовых памятников из 14—15 вв.	49
ГРОТТЭ, АНДРАШ:	Попытка разрешения нескольких ювелирных знаков из Венгрии II. . . .	68
САТМАРИ, ГИЗЕЛЛА:	К творческой биографии Иштвана Ференци — „Художика”	82

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ЗАДОР, АННА:	Из наследия Яноша Капошши II.	92
--------------	---------------------------------------	----

ДИСКУССИЯ

Дискуссия при защите докторской диссертации <i>Эрнё Мароши</i> „Действительность и система эстетических ценностей в искусстве Венгрии XIV—XV вв.”	109
Дискуссия при защите кандидатской диссертации <i>Яноша Вэг</i> „Искусство створчатых алтарей из местности Сепешшэг в конце средних веков”	114
Дискуссия при защите кандидатской диссертации <i>Марты Надь</i> „Православные иконостасы в Венгрии”	115
Дискуссия при защите докторской диссертации <i>Шандора Радноти</i> „Уважаемая публика, Ты найди ключи...«”	119
Дипломные работы и университетские докторские диссертации 1980—1990 (Составили <i>Юдит Болдижар</i> и <i>Золтан Фэхэрвари</i>)	128

Ára: 240 Ft

Előfizetés egy évre: 480 Ft

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

KOMÁRIK, DÉNES:	La construction de la synagogue de la rue Dohány à Budapest	1
LŐRINC, LÁSZLÓ:	Les couleurs d'un arc-en-ciel de jadis (Le théâtre de marionnettes de Géza Blattner à Paris)	17
MRAVIK, LÁSZLÓ:	Pascin en Hongrie	30

RECHERCHES

LŐVEI, PÁL:	Quelques objets d'art aux armoiries des 14—15. siècles	49
GROTTE, ANDRÁS:	Tentative de dénouer quelques poinçons en Hongrie II.	68
SZATMÁRI, GIZELLA:	A la carrière d'István Ferenczy, de „l'Artiste”.	82

DOCUMENTATION

ZÁDOR, ANNA:	De la succession de János Kapossy II.	92
--------------	---	----

DISCUSSION

Marosi, Ernő: „Réalité et ordre des valeurs esthétiques dans l'art de la Hongrie des 14—15. siècles” — discussion sur les thèses de doctorat	109
Végh, János: „L'art des retables de l'ancien comitat de Szepes à la fin du Moyen Age” — discussion sur les thèses de candidat	114
Nagy, Márta: „Iconostasions orthodoxes en Hongrie” — discussion sur les thèses de candidat.	115
Radnóti, Sándor: „Cher public, va, cherche le dénouement” — discussion sur les thèses de doctorat	119
Travaux de diplôme et dissertations de doctorat de l'histoire de l'art, 1980—1990 (Rédigé par Judit Boldizsár et Zoltán Fehérvári).	128

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest V., Váci u. 22. és a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest V., Városház u. 1. sz. alatti könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 480,— Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat.

(H-1389 Budapest, Pf. 149.).



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ · 1991 · XL. ÉVF. 3-4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1991/3—4

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, GALAVICS GÉZA, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

KIRÁLY ERZSÉBET:	„Gáláns ünnepség”. Rokokó reminiscenciák a magyar festészetben 1870 és 1920 között	135
SINKÓ KATALIN:	A Madonna-festő. Művész-szerep és historizálás Csontváry önarcképein	156
PASSUTH KRISZTINA:	Péri László konstruktivista művészete	175

KUTATÁS

SZILÁRDFY ZOLTÁN:	„Le-ült Szent Borbára már vachorához, Az örök élet Nagy lakodalmához” (Szent Borbála ikonográfiájához)	195
HORVÁTH HILDA:	Horti Pál mexikói rajzai	200

ADATTÁR

SZILÁRDFY ZOLTÁN:	„És az angyalok szolgálának neki”. Egy barokk téma ikonográfiájához	205
SUGÁR ISTVÁN:	Pekri Lőrincről maradt res-mobiliáknak osztálya 1710-ből	208
JÁVOR ANNA:	Hesz János Mihály (1768—1836) művészi hagyatéka	214

SZEMLE

<i>Grotte András</i> : Az ötvösség bemutatásának módja az Iparművészeti Múzeum Barokk és rokokó című kiállításának katalógusában	221
<i>Aradi Nóra</i> : Impressionismi. Il movimento internazionale 1860—1920. Szerkesztette Norma Broude. Leonardo Editore, Milano 1990. 423 oldal, 514 reprodukció	223
<i>Láncz Sándor</i> : György Péter — Pataki Gábor: Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja. H.n. é.n. (Budapest 1990), 222 oldal, 20 színes és 256 fekete-fehér reprodukció	226
<i>Szücs György</i> : Iskola — korszakhatáron	231

TANULMÁNYOK

AUCTORES HORUM TRIUM SCRIPTORUM
VIRO DOCTO ERUDITISSIMOQUE, HISTORICO ARTIUM LIBERALIUM EXCELLENTI,

NICOLAO MOJZER

NATALEM SEXAGESIMUM CELEBRANTI
EX IMO CORDE GRATULAMUR
ET OMNIBUS COLLEGIS NOSTRIS,
QUI OCCASIONE HUIUS FESTI SOLLEMNIS EI VITAM LONGAM
AC EVENTIBUS COPIOSAM OPTARE VOLUNT,
TRACTATIBUS SUBSEQUENTIBUS QUAMQUAM MODICIS BEATE ADIUNGIMUR.

„GÁLÁNS ÜNNEPSÉG”

ROKOKÓ REMINISZCENCIÁK A MAGYAR FESTÉSZETBEN 1870 ÉS 1920 KÖZÖTT

I. PROBLÉMATÖRTÉNETI VISSZATEKINTÉS

1. *Árkádia — Versailles-ban. A 18. század „pásztorainak” gáláns ünnepei*

A történeti forrásirodalom legszínesebb lapjai közé tartoznak azok, amelyek a 17–18. századi európai kastélyok életéről számolnak be. A kortársak szemében a kastély és világa az előkelőség, a választékosság, a jó modor és jó ízlés otthona volt; magán hordta egy tetszésre berendezkedett korszak báját és jelképezte a „savoir vivre” kivételes történelmi pillanatokban megmutatózó képességét. Benne győzött maradéktalanul a francia szellem. Az idős Talleyrand szavaival: „Aki nem élt 1789 előtt, az nem ismerte az élet édességét.” [1] A széthulló *ancien régime*, a felbomló udvari kultúra és életmód apológiája ez. A forradalom túlélői között nem Talleyrand volt az egyetlen, aki saját valóságos életidejét mint továtűnt aranykort, az eleganciába bújtatott erősz földi paradicsomát írta le. Az ész százada nem szűkölködött mítoszokban.

Kiváltképp azokból a boldogságképzetekből merített, amelyek az európai bukolikus irodalom több mint kétezer éves hagyományában gyökereztek. A barokk és a rokokó elevenen tartotta és tovább formálta *Árkádiának* a hellenizmusból elindult és a középkori lovagregényben és pásztorlétben megőrzött vándormotívumát. Theokritosz pásztorvilága, az *Idillek*ben megénekelt, barátságatlanul valóságos Szicília úgy transzponálódott Árkádiába, hogy közben jelképesse vált. [2] Az örök idill és harmónia országa megújuló vágyvilág lett, változó topográfiai paraméterekkel. Árkádia mindig ott ölt alakot, ahol a városi létezés nyomasztó túlsúlyba kerül. Ezért mint az idealizált *vidék* városból megálmodott ellenbirodalmát tartják számon. Ide elvonulni és itt pásztorok és pásztorlányok módjára élni a művelt elit bukolikus képbe-képletbe sűrített ősi törekvése. A pásztorokodás játék egy szemlélődésbe feledkezett életforma lehetőségével. A pásztorálarcban és pásztorjelmezben megteremtett mesterséges idill mindannyiszor felidéz valamit a falusi béke és gondtalanság menedéket nyújtó állapottól. Az *Astrée*-ben, d’Urfé pásztorregényében megfogalmazott óhaj, „vivre plus doucement et sans contrainte” akár az Árkádia-élmény jelmondata is lehetne. A modern

kultúrtörténet ebben szüntelenül visszatérő romantikus-anticivilizációs eszmei áramlatot lát. [3]

A vidéki élet utáni vágy már az antik császárkortól fogva irodalmi fikció volt; ezüstkori nosztalgia a romlatlanság, természetközelség és kötetlenség után. Egyike *aranykori* toposzainknak, melyet bonyolult állapotok konzerváltak emlékként az elveszettnek festett egyszerűről. Az utópikus tájba helyezett allegorikus pásztorjáték is kifinomult, reflexív kultúrák sajátja. Nem véletlen, hogy hosszú története során ez a műfaj csaknem mindenütt a művelődés arisztokratikus központjaiban, az udvarokban vagy azok közelségében tűnt fel. A 17–18. században nemcsak írott formái, a regények, novellák és költemények hordoztak jelentős tartalmakat. A fétes galantes témaköre talán éppen azoknak az udvari látványosságoknak köszönhet többet, amelyek keretében a történelmi és mitológiai kosztümök mellett a pásztorruha is előkerült. Nemes urak és hölgyek, illetve hivatásos színészek viselték őket ünnepi felvonulások alkalmával vagy kisebb színpadi jelenetekben, betétekben.

A színház a korszak legfontosabb időöltése, de több is annál. „Minden kor megformulazza a maga hasonlatát, amelyben az élet értelmét megválaszolja, és amellyel kulcsot ad önnön titkához. A barokk azt vallja, hogy a világ — színház. A világot talán, a színházat azonban aligha lehet egyszerűbben elgondolni. Egyetlen korszakot sem hatott át olyan mélyen a színház, mint a barokkot, egy sem értette meg olyan mélyen azt. A barokk semmiben sem testesült meg tökéletesebben, mint a színházban. Ő tette a színházat a világ teljes másává és tökéletes jelképévé.” [4] Mindaddig, amíg az udvari játékok Nagy Világszínházában középkort idéző lovagi tornák, mitológiai szerepekben átélt vadászatok és haditetteket szentesítő diadalmenetek váltakoztak római, bizánci császárok és keresztény szűzek színpadon előadott történeteivel, a pásztoridill a maga személyességével és intimitásával csak közjáték lehetett. Új jelentéssel akkor telítődött, amikor az udvar még szilárdan tartotta magát, és ünnepeivel szabályozta az élet ritmusát, de benne már nem a grand goût diktált. XIV. Lajos uralkodásának a vége felé a főúri kastélyokban mind gyakrabban vittek színre népi eredetű meséket, boházokat és a kulisszákból

összerakott juhaklok körül mind gyakrabban szólt a pázsorsíp. Ezt egy átfogó izlésbeli változás előzte meg: a 17. század utolsó évtizedeiben megnőtt a presztízse az addig nem becsült életmódoknak, magatartásformáknak, motívumoknak és műfajoknak. Ekkor formálódott az az ikonográfia, amely a régenség és a rokokó művészetét megújította.[5]

Az izlésbeli elmozdulást bár szűkkörű, de tárgyunk szempontjából fontos társasági mozgalom is kísérte. Történeti tény, s nem mint sokáig hitték, az arisztokráciát gúnyoló pamfletirodalom blaszfémiaja, hogy Orléans-i Fülöp régensége alatt az úri világ a valóságban is megteremtette a maga Árkádiáját, és úgy lakta be azt, mintha hitt volna benne. Felfedezte magának a vidéket, még nem mint a Rousseau-i természetélmény forrását, hanem mint az elit lelkek kiváltságos tartózkodóhelyét.[6] Előkelően élni annyit tett, mint fölszedelőzködni, hátat fordítani a város zavaró nyilvánosságának. Párizs kertvárosaiban, külvárosaiban a tájtól diszkrétan körülveve nyaralók (follies) épültek, melyeket tulajdonosaik bebútoroztak és műtárgyakkal csinosítottak. A „tanyához” kényelmes konyha, dolgozószoba, meghitt szalon is tartozott. Az udvar egy része veteményeskertből, más része árnyas sétatányokkal tagolt *parkból* állt, titkos találgákra alkalmas sötét zugokkal, beszöggelésekkel, műbarlangokkal. Az itt tett séták, éjszakai szórakozások, közös zenélések a szabados időmúlítás alkalmai voltak. Külsőségeikben udvari szokásokat követtek, de már *gáláns magánpartyk* keretei között. „A vidék szerelemre termett” — írta Madame Murat[7] és ezt a gondolatot visszhangozta a 17. századi novella-, regény- és drámairodalom egy része is. Ezekben a szerelmi örömeknek áldozó vidéki kiruccanásokban a kor aktuális divatja szerint öltözött márkik és márkinők a klasszikus pástoriidillt újították fel, és pedig társas szokás, társas divat, társas játék alakzatban. A pástorkodás erdőt-mezőt imitáló szabadtéri mulatossággá, bálokkal, kirándulásokkal kísért *szerelmi ünneppe* alakult át. A szűkkörű ceremóniák valójában az életre kelt udvari színház és az esztétikummal impregnált élet köztes világát jelentették. A művészi formából életforma lett, annak a barokkból öröklött tapasztalatnak a jegyében, hogy a színház átáramlik az életbe és fordítva; hogy minden valóság csak látszat[8], s hogy az ember maszkhordozó lény.[9]

A hagyományos pástoriromantika a 18. század folyamán mind kisebb és kisebb rezidenciák maszkabáljain és kerti ünnepélyein hódított. Legutoljára olyan alacsonyabb rangú arisztokratáknak, illetve bankároknak, jogászoknak, tisztségviselőknek és művészeknek a körében, akik kívül rekedtek az udvaron, s akik udvart idéző gesztusként fejedelmi vigasságokat találtak ki maguknak.[10] A gáláns pástori attitűdje az ő műudvaraikban tett szert arra a privát jellegre, amely *polgári* újjászületését is megelőlegezte. A fête galante és a fête champêtre gazdag szimbolikája ugyan is a 18. századból a 19. századba is utat talált magának.

2. Watteau, a 18. század „foglalata”

Mussia Eisenstadté az érdem, hogy az Árkadia-témakör hagyományába Watteau festészetét beemelte. „Watteaus Fêtes Galantes und ihre Ursprünge” címen 1930-ban Berlinben kiadott doktori disszertációja jelentős szellemi történeti tett volt. Az irodalmi előképek vizsgálata ebben párhuzamosan halad a 17—18. századi életformák és izlésirányok, művészeti doktrínák és stílusfelfogások vizsgálatával. Eisenstadt felismerése abban összegezhető, hogy Watteau műveiben az ősrégi pástori tradíció újult meg és indult

ismét virágzásnak, ezúttal a feszítészet nyelvén. Társasági jeleneteiben Watteau az árkádiai eszményképet mutatta fel.[11] Ez az eszménykép az ő fellépéséig a valóságtól való elfordulásból táplálkozott, és mint a boldog aranykorról való álom élt és hatott. Watteau azonban egy árkádiai *valóság* idealizált képét alkotta meg udvari zsánereiben.[12] Elhagyta a tipikus pástori-rekvizitumokat és helyet adott a gáláns pástorioknak, akik nem mások, mint jólnevelt társasági emberek, arisztokraták, polgárok és kispolgárok idilli tájban, a szerelem, az ének és a tánc pástoriörömei közepette.[13] A társasági élet Watteau allegóriáiban elvesztette merev, ceremoniális valóságkarakterét, és egy nagyvilági gráciával vonzóvá tett vágyképzett, egy árkádiai-társasági köztes birodalom elemévé vált. Színtere a természeti park lett, ideje az „aurea aetas”. [14]

Tudjuk, hogy Watteau-t 1717-ben fogadták a királyi művészeti akadémia tagjai sorába az „Indulás Cythera szigetére” című festményével. A tárgyválasztást illetően a művész szabad kezét kapott.[15] Vásznon ekkor jelent meg először, Vénusz istennő nevére tett utalással az új Árkadia, a részben korhű, részben fantáziaruhába bújtatott szerelmespárok teátrális-mitologikus játéktere. A vizsgadarabról tartott ülés jegyzőkönyve úgy említi a képet, mint amelynek tárgya „Zarándoklat Cythera szigetére”, majd utólagos kiigazítással, mint amely „feste galante”-ot ábrázol. Ezzel a mű, világosan elkülönülve a történelmi festmény, a portré, a csendélet és a tájkép akadémiai műfajaitól, besoroltatta a „petit genre” körébe. Gotizáló névadással Watteau hamarosan „A gáláns ünnepek festője” lett.[16]

Maga a „fêtes galantes” kifejezés sem a köznyelvben, sem a szépirodalomban nem volt új. Történetét Eisenstadt mindjárt könyve első fejezetében áttekinti. Mint mondja, a francia alakhoz mindvégig ragaszkodni kell már csak azért is, mert például a „galante Feste” a németben idegenszerű maradt.[17] A felhasznált források természetesen franciák. Ezekből kiderül, hogy e szókapcsolat számunkra mérvadó jelentésárnyalatai a késő 17. században kristályosodtak ki.

A „galer” (vagy „galler”) ige az érett középkorban, „vigadni” jelentéssel bírt, a 17. századi udvari grammatikus, Vaugelas szerint „mindazonáltal illendően” megszorítással. Az idők során a „gáláns” melléknévhez kellemesen erotikus, de a mindenkori illemszabályokkal nem ütköző képzetek tapadtak. Ilyen értelmű a fogalom Dortigues de Vaumorière 1671-ben írt „Histoire de la galanterie des anciens” című művében is. Két évvel korábban Mademoiselle Scudéry a „Promenade de Versailles”-ban úgy találta, hogy „... szép és kellemes dolog látni a királyt, ... amint gáláns kis ünnepeit tartja, vagy éppen azokat, amelyek nagy formátumukkal ejtenek ámulatba.” Itt tehát királyi kedvtelésről van szó, és pedig olyanról, amely pajkosságában különbözik a reprezentatív udvari rendezvényektől. La Fontaine negatív módon közelít: „Egy nehézkes ember, tegyen bármit is, sohasem lehet gáláns.” Charles Sorel, a „Le Berger extravagant” címmel 1627-ben kiadott burleszk regényében a józan polgár ellenszenvével jellemzi a gáláns férfi típusát, mivel az „mandulatejben fürdik, bodorítja a haját, szakálla olyan finom, mint a szemöldöke, sose jár gyalog, szalagokkal (galands) aggatja tele magát stb.; ismeri a legújabb társasjátékokat és a legfőbb irodalmi újdonságokat már megjelenésük előtt, a betitolt könyv megvan neki másolatban; tudja, hogyan kell megnyitni egy bált, egy zenei rendezvényt, egy vacsorát, hogyan kell választékos, udvari nyelven beszélni; a nálánál alacsonyabb rangú emberről azt mondja, nem is ismeri, azokhoz viszont, akik közhasznót hajtanak, még ha egyébként lenézi is őket, udvariasan szól.” A már említett nyelvész, Vaugelas „Re-

marques sur la langue françoise” című dolgozatában 1647-ben megkísérelte a definíciót, körülbelül úgy, ahogyan az Scudérynél hangzik. Vaugelas kiemeli, hogy gálánsságra az ember csak az udvar nagyjával való érintkezésben tesz szert. Ez azonban csupán külsődleges feltétel, hiszen „a gálans szóba beletartozik a kellem, a szellem, az ítélőképesség, a jómodor, az udvariasság és a vidámság is, ráadásul minden kényszeredettség, mesterkélttség és erkölcsi bizonytalankodás nélkül.” És ez Vaugelas szerint még mindig nem meríti ki összes elvárásunkat, mert „ami például a gálans öltözködést vagy a gálans táncot illeti és más olyan dolgokat, amelyek inkább testi, mintsem szellemi adottságokat feltételeznek, nos, azokat könnyű definiálni; mihelyt azonban a testről a lélekre térünk át, már nem is olyan egyszerű a meghatározás, hiszen esetünkben sok olyan kiváló tulajdonság követeltetik meg, amelyek közül ha csak egy is hiányzik, már elég ahhoz, hogy a dolgot ne lehessen többé gálansnak nevezni.” Fontos tudni, hogy maga a jelző a jelzett szó mellett szabadon változtatja a helyét, s hogy ennek a 18. század kezdetétől jelentősége van. A „gálans” a főnév előtt bátor és nemes erkölcsiséget jelöl, a főnév után paráznaságot, nőkre alkalmazva pedig elegánsan üzőtt bűnös szenvedélyt. A Voltaire-féle *Dictionnaire philosophique* a „galant homme” védelmére kel a Venus kegyeit élvező „homme galant” ellenében. Mint látni fogjuk, még néhány évtized, és a szó erkölcsi értéktartalmaiban újabb változások történnak.

A fète galante eredetileg igen árnyalt fogalomköre a 18. század végére férfi és nő etikettszerűen is szabályozott érzelmi viszonyában állapodik meg.[18] A régmúlt „illendő mulatság”, illetve a szublimált erotika társasági megjelenésmódja alkotják tehát azt a koordinátarendszert, amelyben a Watteau-értelmezés mozoghat.

Eisenstadt felismerte, hogy a művészettörténet eme korai gálans képein a szerelemáldozat kedvéért megrendezett titkos ünnepségek csak látszólag boldogságallagóriák. Ahogyan a pásztorjáték arisztokratikus adaptációja a korszak önámító, illúziókra építő gesztusainak egyike, úgy a Watteau-képek helyes olvasata sem a zavartalan életöröm, hanem annak fájdalmasan reflexív, intellektuális megkonstruálása. A gálans vigasságok melankóliáját Eisenstadt bibliai-klasszikus relációba helyezte vissza. Eszerint a kastélypark vadonában termő árkádiái gyümölcsök ezúttal a tudás bűnével megjelölt régens-kori teremtmények ölébe hullanak. Az új epikureus paradicsom az elveszett paradicsom művi mása.[19]

Mintegy hat évvel Eisenstadt könyvének megjelenése után ezt a gondolatot vitte tovább Erwin Panofsky egy Ernst Cassirernek szentelt tanulmánykötetben.[20] Watteau fète champêtre ábrázolásait Panofsky abba a hagyományba illesztette, amelyet Vergilius Eclogái, Sannazaro Arcadiája, Tasso Amintája és Poussin „Et in Arcadia ego” címen ismert festménye alkotnak. Ezekben közös a disszonancia az eszményített tér, illetve a múlt szerelem és a halál között. Kedves barátjában, Gallusban Vergilius örök mintaként rajzolta meg a szerelmi bánat elől Árkádiába elvonult pásztor alakját. Watteau kerti jelenetei Panofsky mindmáig erős hatást kifejtő interpretációjában *mulandóság-allegóriák*.

A bennük megjelenő motívumok külön-külön és együtt is az enyészetet jelképezik. Az elevenen burjánzó természet, mely Watteau kortársainak romábrázolásaiban az emberi kéz nagyszabású alkotásaira rátelepedő pusztulás okozója, Watteau-nál a jelen apróbb dolgait is kikezdi. Erre példák a szétmálló modern kerti szobrok vagy a gondos elrendezésű geometrikus parkok, melyeken átút a gyom.

Ezt a hervadó birodalmat egyszerre népesítik be kortárs figurák naprakész, divatos öltözetekben és fantázialények színpadi ruhakölteményekben. Watteau alakjai egy látomászerű világ lakói, valóságon és képzeleten egyaránt túl. Létezésük a bomló természet létezésével együtt van az elmúlásnak kitéve, ami a dolgok közötti határok elmosódásában érhető tetten; realitás és illúzió, ébrenlét és álom, természet és művészet, derű és melankólia, szerelem és magány, élet és halál átjárják egymást.[21] Ez a fluktuáció Watteau játékos képein valójában *tragikus* attitűdöt takar. Akárcsak Mozart vagy Keats, írja Panofsky, Watteau is került a korának konvencionális drámai kifejezőeszközeit, és egy *elvarázsolt birodalmat* idézett föl. Ebben „a tragédia a legmagasabb rendű kellemesség és derű látszatát öltheti magára, mert a halál egyszer s mindenkorra összefonódott az étellel.”[22]

Eisenstadt és Panofsky meglátásai gazdag lehetőséget kínáltak a további Árkádia-kutatásoknak. Ennek mindmáig az irodalomtörténet vette a legnagyobb hasznát. Peter Schnunck azt hangsúlyozta, hogy Sannazaro költeménye után, azaz az 1500-as évektől a mitológiai pásztorország *individuális* érvényre tett szert.[23] Változékonny és változatos lett, hiszen mindig a költő érzelmi diszpozíciója formálja. Rüdiger Stephan a klasszikus Árkádia 18–19. századi modulusait a francia lírában kísérte végig, és pedig következetesen a *lelki táj* (Land der Seele) metaforáiként.[24]

Watteau öröksége a lehetséges Árkádiák között a gálans ünnepek helyszínévé tett Árkádia, amely ezúttal Cythera szigete. A mondén pásztorok és pásztorlányok lakta rokokó színtér melankóliája a címadó program felől nézve is teljes. Cythera szigete olyannyira vágyálom, hogy még csak nem is látható. A habokból született Vénusznak a tenger archaikus szerelem-szimbolikáját evokáló kultuszhelye Watteau képein a boldogság ígéretes, de hozzáférhetetlen földje, ahová az elegáns társaság izgalommal készülődik. Az *útra-keles* (voyage), melynek távoli célja a *szerelmesek szigete* (l’isle d’amour), az ide történő *behajózás* (embarquement) és a *szerelemzarándoklat* (pèlerinage) irodalmi, illetve társasági motívumait Watteau életművében az udvari szerelem és a természetbe pásztorként való visszavonulás gondolatával társultak.[25]

Ebben a jelentérendszerben kell értelmezni a fète galante egész festői világát, a képek „történeseitől” a tájábrázolásig. A Watteau-hermeneutika ide illő láncszemét Hermann Bauernek köszönhetjük, aki a figurák gesztusrendszeréből a gálans létezés további jellemzőit is földérintette. A kulcsszerepet játszó férfialakok mozgólataiban, mondja Bauer, a *hódolat* és a *felhívás* kettőssége rejlik. A térdcsokros, zsabós urak, míg vonakodást színlelő hölgyeik felé rajongó félfordulatot tesznek, széles karmozdulattal a távolba mutatnak. Az ott rájuk váró „csoda”, Cythera szigete azonban előbb a középtér kertdzsungelével, majd a háttér kódéval veszi magát körül.[26] Árkádia nincs tehát jelen, csupán az utána való sóvárgásnak a fète galante-ba egyszer s mindenkorra belekódolt keseredés színjátéka. A mára áttekinthetetlenül duzzadt szakirodalom általam kiemelt darabjai a Watteau-szcénáknak éppen ezt a Watteau-n magán majd időben is túlmutató, allegorikus értelmét tárták föl, jóllehet Watteau utóéletével és hatásával nem foglalkoztak.

Watteau neve összeforrta a fète galante-tal és a „követők”, Pater, Lancret, Boucher és Fragonard színre lépése után is annak reprezentánsa maradt. A fète galante a 18. század szinonimájává, par excellence rokokóvá vált. Watteau ilyen formán egy egész évszázadot implikál, noha annak negyedét sem élte meg.[27] Ez az évszázad a klasszi-

kus udvari kultúra utolsó évszázada volt. Ha a későbbiekben azt látjuk, hogy a fête galante udvar nélkül is tovább él, akkor Antoine Watteau-tól, a 18. század flamand-francia

festőjétől a „Watteau” nevű fogalomhoz, a 19. század eszményített művészalakjához és irodalmi jelképéhez kell továbblépnünk.

II. IRODALMI ÉS MŰVÉSZETKRITIKAI MOZZANATOK A „GALANTERIE” 19. SZÁZADI UTÓÉLETÉBŐL

Csak fölvázolni tudtam, milyen aranykor-képet hagyott Watteau a rokokóra. Azt pedig, hogy a rokokó maga is legendás korszak lett, Talleyrand bevezető szavai jelezték.

Az ancien régime iránti nosztalgia a következő század művészgenerációiban fokozatosan ébredt föl. Sokáig úgy élt a köztudatban, hogy a 18. század vonzerejét a Goncourt-fivérek „fedezték föl” 1860 körül. A rokokó-enthusiasmus első dokumentumai azonban nem tőlük valók. Seymour O. Simches bizonyította, hogy ezek 1800 és 1860 között a műkritikában, a bűtorművészetben, a divatban, a költészetben, a színházművészetben és a regényben mindvégig jelen voltak.[28] A 18. századi tárgyi emlékek gondozásában már az empire és a restauráció idején jelentős részt vállalt néhány neves műgyűjtő is, köztük Charles de Vèze báró. Áttörésről Franciaországban 1830-tól beszélhetünk. A „goût du XVIII^e siècle” hulláma 1840-re az arisztokrácia nosztalgikus életstílusától a publicisztikán át néhány belterjes polgári művészmozgalomig a társadalmi élet széles spektrumában hatott. A „rococo” ekkortájt veszítette el végleg azt a pejoratív felhangját, amely a forradalom utáni időszak klasszicizáló művészkörében tapadt hozzá. Hogy itt eseményszámba menő ízlésváltozásról is szó van, az a 19. század első felét stílustörténetileg megközelítő munkák némelyikéből is kiderül.[29] Az új nemzedék szimbolikus gesztusa volt, hogy 1836-ban a Salonban egy Watteau-t megőrzítő mellszobrot állítottak ki.[30]

Egy különcökből verbuválódott művészcsoporthoz 1834 és 1837 között „hommage à rococo” gyanánt végre azt a pásztorjátékot is föllevenítette, amelyet a 18. század oly jól ismert és kedvelt. Ez nem más, mint a korábban már emlegetett Árkádia-, illetve udvarhívogató társas mulatság, a rokokó ünnepek intim epizódja. Ezúttal azonban udvaron kívül, városi közegben mutatta meg életképességét és „folklorisztikus” erejét. A „Rue du Doyenné” elnevezésű társaság Théophil Gautier, Gérard de Nerval és Arsène Houssaye költő-esszéírók köré gyülekezett, akikhez festők és szobrászok csapódtak. A művészek XV. Lajos stílusában berendezett romos házakban jöttek össze, s itt, a nekik tetsző környezetben gyakran rendeztek a hely szellemének hódoló ünnepeket. Megfordult itt vendégként Delacroix is. Az estek nagy eseménye egy-egy pantomimjáték volt a híres „Pierrot”, Gaspard Debureau közreműködésével. Benne, a „Théâtre des Funambules” — más néven a „Théâtre à quatre sous” — színpadának csillagában Watteau Gilles-jének inkarnációját tisztelték. A „Rue du Doyenné” műzása Anne-Cathrine Cide volt, akit egy 18. századi, talán valóságos nőalak emlékére Cydalise-nak neveztek el. A Cydalise név később a gálás dáma megjelölésére is szolgált. Bár viszonylag keveset tudunk róla, ez a „bohème galante” mint művészek alkotta *életközösség* tett kísérletet arra, hogy a 18. század gálás ünnepeit föllevenítse.

A „Rue du Doyenné” az Artiste című folyóiratban elméleti támaszt és szócsövet talált magának. Az 1831-ben alapított lap elsőként mutatott vonzalmat a 18. század művészetére és szokásrendszerére, erkölcsvilága iránt, amit megszüntetig, 1900-ig meg is őrzött. Literátus körökben az Artiste volt a legforgatottabb lap, így az exkluzív „Rue” nem maradt elszigetelt jelenség. Alcíme, „Beaux Arts et

Belles Lettres” a különféle művészetek romantikus kapcsolatát példázza. Költészet, festészet, illetve az ezekről folytatott értekezés, jelenetek megkomponálása és színjátás a „Rue du Doyenné” körében sem vált szét. A művészet itt ismét „esprit”-vel átitatott életforma volt, mint némely 18. századi salonban, amelyre ez a társaság mint előképére emlékezett. A művészestélyek élményéből és a rokokó-bűvöletből esszék és költemények születtek, s ezeket többnyire az Artiste népszerűsítette. Houssaye, aki a Revue de Paris és a Revue des Deux Mondes hasábjain egyebek között Watteau-ról, Lancret-ről, Boucher-ról és a XV. Lajos-kori festészetről írt méltatásokat, és Gautier, aki első Watteau-t idéző költeményét már 1834-ben publikálta, hosszabb-rövidebb időre át is vették az Artiste vezetését. Ebben a lapban jelent meg, hogy csak a legkorábbiakat említsük, Léon Gozlan Watteau-cikke 1839-ben, majd öt évvel később Houssaye összefoglaló dolgozata „La peinture au XVIII^e siècle” címmel. Ugyancsak 1844-ben itt volt először olvasható Gérard de Nerval-tól a „Voyage à Cythère” egyik első változata, amire a „Voyage en Orient”-ban ismét ráismerünk. Charles Baudelaire szintén „Voyage à Cythère” címmel írt verset, s bár ezt a Revue des Deux Mondes jelentette meg, Baudelaire 1845 és 1859 között folyamatosan írta az Artiste-ben „Salon”-jait. Watteau-ihletésű Gautier „Barcarolle”-ja, Victor Hugo „La fête chez Thérèse” című verse, és jó néhány költemény Théodore de Banville-től. Alfred de Musset és Charles Baudelaire egy-egy rokokót idéző verse, a „Billet à Arsène Houssaye”, illetve „Les Phares” zárhatná a sort a század közepéig.[31]

Amikor tehát Edmond és Jules Goncourt „La philosophie de Watteau” című esszéjüket 1856-ban az Artiste-ban közzétették, majd amikor „L’art du dix-huitième siècle” című könyvüket 1859-ben megjelentették, benne a fenti esszével, a 18. század már mély gyökeret vert a kor művészetében. Tegyük mindjárt hozzá, hogy elsősorban a fête galante csodált és irigylet századaként. A rokokóban a múlt század első harmadától egyszerre ünnepezték a galantériát mint tradíciójából feltámasztható *életlehetőséget* és mint *művészi eszményt*. Végül ünnepezték magát Watteau-t, aki a romantikusok, az újromantikusok majd a szimbolisták már nemcsak a 18. század festőfejedelmét, hanem a galantéria modern nyelven szóló poeta doctus-át látták.[32]

A rokokó-kultusz egyike volt a 19. század nagy történelmi kalandozásainak: a jelenből a múltba menekítő időutazás. A polgári létezés Hegel által megfogalmazott *prózáisága* a művészetek hol a görög-római, hol a reneszánsz szépség, hol a középkori monumentális, hol a távolkeleti egzotikum, hol pedig az ancien régime gráciája iránt tette fogékonná.[33] Paul Verlaine 1869-ben megjelent második versciklusa, a „Fêtes galantes” talán a legjelentősebb irodalmi reflexió az utóbbira, s egyben már egy újabb századfordulóhoz közelítő újrakokó attitűd lírai szintézise. A 22 dal bizarr kosztümös képek sorozata, melyben *itt és most* tárulkodik föl a rocaille patinás képzetkör. Énekes-pásztor elődeihez hasonlóan Verlaine ezt *belülről* látta.[34] A „költő” Watteau figuráit erős képekben úgy festi le, mintha köztük járna. Ő maga is légyotkozó gavallér,

utasa Vénusz csónakjának. Egyike a verscímekben is szereplő „naiv fiúknak”, akik hölgyüket szertartásosan vezetik karjukon. A férfiak selyemkabátja és kurta nadrágja, a nők uszályos köntöse és szélesre feszített szoknyája a tetszés szándékát jelző kellékek, szerelmi attribútumok. Az ámor-szoborral és szökőkúttal díszített kertek, lugasok, sétányok, műbarlangok, rejtett pavilonok Verlaine-nél is a gáláns időtöltés színterei. Ezek szűk horizontú mikrovilágában feltűnnek a rokokó képi kultúra egyéb rekvizitumai, a kagylók, a bábuk, a szerelemcsónakok, a gondúzó hangszerek is. Az intimitás 18. századból ismert művi eszközei ezekben a dalokban egy parnasszista-szimbolista líra ismétlődő motívumai. A rokokó udvari stílus képi sztereotípiáival és szimbólumaival Verlaine már mint sajátjaival él. Az apák és nagyapák gáláns századának múlt ideje így az álarcos líra által fölidézhető költői *jelenbe* fordult. A rizsporos hajú „szaténruhás lelkek” a régi watteau-i pásztorálca mögött verlaine-ien új szerelmi misztériumjátékot játszanak.

Houssaye és a Goncourt-ok időkben újra és újra megjelentetett írásai, Victor Hugo, Théodore de Banville, Théophile Gautier, Petrus Borel, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Alphonse Daudet, Alfred de Musset, Albert Glatigny, Catulle Mendès és mások gáláns versei az 1850-es és 1860-as években csupán ébren tartották azt a rokokó-effektust, amelynek Verlaine századunk első harmadáig tartó közkedveltséget hozott. Igaz, eleinte csak szűkebb körben, átütő erővel majd a versciklus 1887-es, ill. 1891-es kiadásai révén. 1896-ban a „La Plume” című folyóirat Verlaine-különszámot jelentetett meg. Ebben 180 neves író és kritikus egy körkérdésre válaszolva úgy ítélte meg, hogy a „Fêtes galantes” a már börtönben fogant „Sagesse” mellett a legjobb Verlaine-mű.

Igencsak terjedelmes, ha egyáltalán összeállítható azoknak a költőknek és muzsikuskoknak a névsora, akik ezt a watteau-i, verlaine-i hagyományt egy vagy több mű erejéig Európa-szerte továbbvitték. Azért említsük meg közülük Charles Coran, Emmanuel des Essarts, Jules Laforgue, Stuart Merrill, Marcel Proust, Henri de Régnier, Albert Samain, Charles Algernon Swinburne, Anna Ahmatova, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Fernand Gregh, illetve Daniel François Auber, Pjotr Iljics Csajkovszkij, Jules Massenet, Claude Debussy, Richard Strauss, Giacomo Puccini és Arnold Schönberg nevét.

Verlaine „Fêtes galantes” című kötetének 1969-es kiadásához írott bevezetőjében Jaques Robichez már azt a

dokumentumtömeget is nyomasztónak találja, amely a 19. századnak a rokokó iránti irodalmi vonzalmát mutatja.[35] Ízléstörténeti munkájában O. Simches pedig arra utal, hogy a rokokó modorban alkotó festők száma már a 19. század első felében zavarbaejtően sok volt.[36] Úgy tűnik, a közös forrásokból az irodalomtudomány elfogulatlanabul merített, mint a művészet-történet. A watteau-izmus utóéletét ma mindenesetre inkább az előbbi, mintsem az utóbbi kutatja. Így övé az érdem, hogy a gépkorszakba is beférkőzött gáláns attitűd talányához megkísérelt közelférkőzni.

Mint már jeleztük, ebben a szellem-történeti áramlatban kép és szó különös egysége élt. A rokokó festők vizuális népszerűsítésében, kompozícióik terjesztésében — a forgalomban lévő metszetkönyvek mellett — a legnagyobb szerepet szintén az „Artiste” vitte, ez a nagy kulturális befolyással rendelkező, költők irányította lap. A második császárság alatt megsaporodott a Watteau után készült metszetek száma.[37] Jelentősebb Watteau-kiállításokról csak az 1860-as évek végétől beszélhetünk. Ekkortájt már igen nagy volt a kereslet a 18. századi képek iránt.[38] A magángyűjtemények közül csak a nyitottabbak teljesíthettek kultúrmissziót. Ilyen volt Louis La Caze kollekciója, amelynek legendás darabját, a „Gilles”-t 1846-tól gyakran kiállították. A francia múzeumok gáláns képei viszonylag későn váltak közkinccsé. Verlaine híres költeményeinek keletkezéstörténetéről szólva számtalanszor leírták már, mekkora kulturális esemény volt a Louvre La Caze-termének megnyitása, a művész személyes találkozása az imádott gáláns festészet remekeivel. De ha Georges Zayednek igaza van, akkor erre csak 1870-ben került sor, a Verlaine-ciklus kiadása után. A rokokó nagy rajongója addig alighanem csupán egyetlen gáláns képet láthatott eredetiben, az „Indulás Cythera szigetére” címűt.[39] Egyébként a nyilván durvább kivitelű metszetek és reprodukciók tartották elevenen a költői fantáziát, de az affinitás ilyen fokban a képek pusztá gondolata is hatott. 1875-től azután mintegy fél évszázadon át meglegedéssel forgathatták az igényes művészetkedvelők „minden Watteau-stúdiumok első tudományos fundamentumát” „Catalogue raisonné de l’Oeuvre peint, dessiné et gravé d’Antoine Watteau” címmel Edmond de Goncourt tollából.

A 19—20. századi magyar képzőművészet nyugat-európai kapcsolatai okán említsük még meg, hogy Watteau és más gáláns mesterek első németországi kiállítását császári tulajdonú képekből rendezték 1883-ban.[40]

III. A FÊTES GALANTES NÉHÁNY MODELL ÉRTÉKŰ MAGYAR FESTMÉNYEN

1. Historizáló pásztoridillek rokokóban

a) A gáláns paradicsom Színyeinel

A történelmivé távolodott korok ábrázolási típusait a képzőművészeti akadémiák kanonizálták. A historizmus idejére igen gazdag művészi etalonkészlet halmozódott fel, amelyben egyszersmind a múlt szellemi tőkje is bennfoglaltatott és befogadásra várt. A régence és a rokokó képi sztereotípiái gyorsan és tömegesen olvadtak bele a művész-akadémiák tananyagába, de ezen kívül alig tudunk róluk érdemlegeset. Megválaszolásra vár, hogy egy-egy Watteau-, Fragonard- vagy Boucher-kompozíció felhasználása a művész vagy a tanítvány számára mennyire volt reprodukálás, ujjgyakorlat, netán pénzszerzés forrása, és mennyire kínálta a ráismerés és önkifejezés produktív lehetőségét. A

historizmus kutatás hiányosságai miatt a 19. századi embernek sem történelemértelmező művészi, sem műértelmező történeti tudatformáihoz nem jutottunk elég közel.[41] Amit Hans-Georg Gadamer 1960-ban leírt az igazi történeti tudatról, hogy ti. az mindig látja saját jelenét is,[42] a múlt századi München vagy Bécs művészkörében alkotói és életelv volt. A történelmi szakosztályok kosztümös stúdiumai, a „Festzug”-ok historizáló maskarádéja vagy a művészatelier-k jelmezbáljai legalább annyira önelemző és önértelmező, mint amennyire múltkutató kísérletek voltak.

Színyeiz és Benczúr Münchenben olyan városra talált, amelynek sajátosságát Thomas Mann, századunk első negyedének történeti távlatából is a hagyománytiszteltben és a szakadatlan művészparádék érzékiségében látta. „Ez egy derűs kultúra, ünnep-kultúra, és a tipikus müncheni művész mindig ünnep-szervező és karneválozó. Az irodalom-



1. Szinyei Merse Pál: Rococo — vázlat, 1872
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 7084

nak, a szellemnek, a radikalizmusnak itt voltaképpen nincs talaja. . . Ez a képzőművészetek és a díszítőművészetek városa; a »művészfestő« életformája itt minden más életformánál törvényesebb.”[43]

Müncheni tartózkodásának legtermékenyebb évében, 1872-ben, Karl Piloty osztályán festette Szinyei Merse Pál „Rococo” című festménye első változatát (1. kép). A kép színes foltokban rögzített vázlat maradt. Dús lombú kerttel és kerti szobrokkal övezett teraszon rokokó viseletű, párók társaság látható. Két fiatal nő kényeskedve mustrálgat egy elébük topanó férfit, aki köszönés és hódolat gyanánt hátát és térdét szertartásosan megfeszíti, derekát behajlítja és kifelé fordított kalapját térdig leengedi. A mozdulat rokokó minták alapján széles körben elterjedt képi toposz, a gáláns viselkedés kvintesszenciája. Az emberi test civilizálhatóságának, a lélekkel való finom összjátékának eredményeképpen ez a konvencionális érintkezési forma az üdvözlés, az alázat, a csodálat, a várakozás és az odaigérkezés előkelő körökben összeérlelt jelentésárnyalatait egyszerre hordozza. A hölgyével vagy hölgyeivel ilyen pózban szembeforduló gavallér motívuma a magas művészetből időközben ékszerdobozok tetejére, csészék, korsók, vázák oldalára is leszállt.[44] A gyöngéd udvari szerelem emlékének popularizálásából a mindennapok használati tárgyai is kivették részüket.

A „Rococo”-val párhuzamosan Szinyei fő művén, a „Majális”-on dolgozott (2. kép). Ezt, s a vele tematikus rokonságban álló kortárs francia, német, svájci „Déjeuner”-képek sokaságát a legtömöbben azzal a kifejezéssel

írhatnánk le, amellyel a Goncourt-ok Watteau társas parádicsomát illették: „ifjak nyájas semmittevése”.

A természetbe kivonuló elegáns társaság képi genezise a Watteau előtti időig követhető vissza. Jean Bérain (1637—1711) már a XVII. század végén lerajzolta Cythera szigetét, pázsiton heverésző, finom dámákkal és gavallérokkal.[45] A fête champêtre-nek Watteau adott először rangot. A vidék csendjébe visszahúzódó szerelmesek ünnepe nála egyben mindig gáláns ünnep is. Ilyennek festi azt Watteau után Lancret, Pater, Boucher. A 18. századi angolok közül Gainsborough és Reynolds életművében merül fel gyakran ez a téma. Manet, Monet és Renoir híres erdei kerti ünnepeinek előzményeit többnyire bennük látják.[46] A mezei piknik a 19. század irodalmi motívumai között is megjelent. A rokokóból merítő francia versek között számon tartanak egy „Déjeuner champêtre” címűt, ismeretlen költőtől 1851-ből, azaz a téma nagy impresszionista reneszánsza előtti évtizedből.[47]

Köztudott, hogy a „Majális”-on szereplő társaság a festő szűk baráti köre. Így azonban soha nem tettek kirándulást; együttlétük műtermi fikció. A kép középponti alakja a „pásztor-költő” ösztönösen megtalált szerepében maga a művész; feje éppen a kép centrumában van. „Magamat is ráfestettem a képre, hason fekve, falatozva, hátat fordítva” — írja önéletrésztében Szinyei.[48] Játékosan kezelt bukolicus-anakreóni pozíció ez. Szinyei az őt körülülő szerelmes-párokból koncentráltá mindazon rokokó reminiscenciáit, amelyek a historizáló német művészvárosban, a 18. századi versailles-i mintáktól a pszichózisig elbűvölt Bajor Lajos király községében ekkor meglehetősen elevenek voltak, de amelyeket maga a képtéma is evokált. A művész szemlélődő alakja körül a 17. századi eredetű társas szórakozási forma, a „négyes-party”[49] bontakozik ki, és pedig a galantéria hagyományos gesztusnyelvén. Ezen szólnak meg az önálló jelentéssel bíró női ruhaköltemények és valamennyi modell „amoureuse” testjateka. A mutatós divathölgyek mélyen dekoltált, kerekded újrokókó krinolinjában, a pazar csipkékből és túllfodrokból a szerelemre felhívó nőiség manifesztálódik.[50] Viselőik ezt, ahogyan az udvari etikett gáláns elődeiktől is elvárta, kötelező, mindazonáltal reményekre jogosító tartózkodással igyekeznek visszavonni. A férfiak Szinyei képén is ugyanazzal az odaforduló figyelemmel, bűvöléssel és ráolvasással válaszolnak erre, mint a 18. századi gáláns képeken. Hadd utaljunk itt vissza Hermann Bauer magyarázatára: a férfiak távolba mutató, affektált mozdulata Cytherát ígéri. De a rokokó gesztusokkal, a test preszióz metaforáival ezen a képen már nem watteau-ian légies, álmodozó figurák, hanem természetbe és múltba egyszerre sóvárgó, 19. századi, súlyos földi lények élnek.

A nézőhöz közelebb ülő, egyébként hivatásos modellt a festő a rejtőzködés és a ledérség félreérthetetlen rokokó attribútumaival látta el. Maszkszerű, rizsporos babaarc szinte világít. Kezében erotikus jelzésekre alkalmas legyező, ez a par excellence udvari-társasági kellék. A modell hangsúlyos fekete nyakéke, a gáláns kontextusba nem illő kereszttel, akárcsak a férfiak modern felöltője, pantallója és kalapja, vállalt anakronizmus: ezt a mezei mulatságot 1873-ban rendezték.

A képek még egy szereplője van. A társaságtól itálért félrevonuló, szalmakalapos férfi azoknak a Watteau-figuráknak a kétségtelenül kedélyesebb utóda lehet, akik a csoporttal csak laza kompozicionális kapcsolatban állnak, s olykor a képtérből kifelé néznek.[51]

A „Majális” a bukolicus-watteau-i eszmekör késő tizenkilencedik századi analogonja. Nem alkalmi eseményt



2. Szinyei Merse Pál: *Majális*, 1873
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1547 (104)

mesél el, hanem egy *létmódot* eszményít. A „sine cura” luxusát dicséri, amely antik előzmények után a rokokóban ismét életelvvé vált, s amelyet Szinyei művész-polgár-önmagja számára derűvel és distanciával újrateremtett. A „Majális” tradíciót folytató, nosztalgikus pseudoidill, bohém ars poetica. Nem véletlenül született Münchenben, a beöltözést kedvelő, kifinomult művészkalandok hazájában.[52]

b) A királyi pasztorál Benczúrnál

Benczúr Gyula a maga pásztoridilljét történelmi zsánerbe rejtette.

A „XV. Lajos és Dubarry” című, 1874-ben többször is megfogalmazott kompozíción a király hírhedt maîtresse-ét kényezteti. Képünk a Magyar Nemzeti Galériában őrzött kis vázlat nagyméretű, kidolgozott, magángyűjteményi változata (3. kép).

A találka helyszíne egy fényűző lakosztály intim sarka, kanyargós C, S és Z vonalakban tobzódó bútorokkal és dísz tárgyakkal. Az arany-bíbor rocaille-paradicsom Vénusz szentélye; főoltarán óriási méretű kagyló, térelválasztó drapériáján hintázó puttók. A háttérből figyelő néger

szolga bizarr jelenet tanúja: Dubarry asszony trónol, az uralkodó pedig, a hódolat gáláns pózában, kávé szolgál fel neki. A királynak ebben a kissé szokatlan gesztusában egy, a 18. századból elindult új uralkodói attitűd képesült.

Szóltam már arról, hogy XIV. Lajos utolsó éveiben szemlélet- és életmódváltás történt a francia udvarban. A reprezentációkba belefáradt főurak keresni kezdték az elvonulást, a magánéletbe való visszahúzódás lehetőségeit. Orléans-i Fülöp bontotta meg először a hivatalos szertartások rendjét és engedte meg magának, hogy csaknem polgárként éljen a királyi palotában. E korszakváltás dokumentumaként gyakran idézik Fülöp anyjának, Palatine asszonynak 1720. május 23-án írt levelét, melyben elpanaszolja, hogy nincs már udvar Franciaországban.[53]

A mi pásztorjátékunknak is ekkor jött el az ideje. A kis vidéki kéjlokok, a „petite maison”-ok tökéletesebb illúzióját nyújtották Árkádiának, mint az udvar nyilvánossága. XV. Lajosnak nemcsak a pásztorjátékok iránti gyermekkori vonzalmát jegyezték fel, hanem azt is, hogy a privát szférára támasztott igényével a régens nyomdokaiban járt. Érettebb korában kedves szokása lett, hogy hímzőráma fölé hajló leányainak kávé főzzön. Az ő idejében kezdődött el a kastély kisebb lakosztályainak kialakítása az uralkodó és azon kevesek számára, akik egy-egy zártkörű estélyre ide bebocsátást



3. Benczúr Gyula: XV. Lajos és Dubarry, 1874
Magántulajdon, védett



4. Lotz Károly: *Rokokó jelenet I. (Rokokó stílusú vitrin festménybetétje), 1890 körül*
Magántulajdon, védett

nyertek.[54] A csak barátokat megtűró bizalmas környezet valójában a szalon, mely udvaron kívül már ekkor is létezett, hogy hamarosan végleg az udvar örökébe lépjen.

Benczúr műve 19. századi szalonzsánerbe áttett pásztordíll. Férfialakja az a történelmi személyiség, akinek „emberibb arcú királyi hatalma”, hogy a Goncourt fivérek látták, a pompakedvelő Franciaországot gáláns Franciaországgá változtatta. Ahhoz már, hogy a pásztoróra rítusának áldozó királyban a kortársian modern, groteszk, ellentmondásos lényt is felismerjük, a 19. századi portréfestő Benczúr kíméletlen éleslátása és pszichologizmusa kellett. Csúfondáros úrnőjének kiszolgáltatva Lajos esendő piperkőc, amint királyi paláttal a vállán egy udvaronc pózában komédiázik. A „fête galante” XV. Lajos után már nem a legfelső körökben hozza újabb hajtásait.

c) A szerelemkert Lotznál

Mostohalányának és legszebb modelljének, Kornéliának Lotz Károly rokokó modorban készült bútorképekkel kedveskedett. A fehér-arany díszítésű szalon berendezéséből napjainkra csupán néhány tárgy maradt meg.[55] Egy vitrin ajtajának két betétjét egymásnak felelő pásztorjelenetek díszítik. A bal oldalin a festő a páros galantéria kompozicionális hagyományából merített, a jobb oldalin a társasából. Ezen túlmenően azonban a festett ajtódíszek szabad képi ötletek, egyéni invencióval és főleg humorral átszőtt „változatok egy rokokó témára”.

Az első kép szalmakalapos pásztorlánykaja, gyümölcsös kosárral a karján, virágot nyújt a furulyázás közben meglepett, gyermekded pásztorfiúnak (4. kép).[56] A gáláns figurák ezúttal mezítlásosok, amivel a pásztorlányka puffos ujjú, kötényes úri magyarja inkább megfér, mint a fiú zsabója, bársonyabátkája és térd fölött összehúzott selymenadrágja. A Watteau előtti pásztordíllek emlékeképp a kompozícióban egy bémészködő gida is helyet kapott. A másik képen ugyanazon mezítlásos pásztorlányka attribútuma egy kis bárány (5. kép). Itt a dudaszóval egyszerre két hölgyet mulattató ifjú kifogástalan rokokósággal van kosztümözve. Csatos cipőt, puffos térdnadrágot, masnis parókát visel.

A szobaberendezés másik ritkasága a festett paraván. Bal szárnyán a kalapos pásztorlányt két fiatal nő társaságá-



5. Lotz Károly: *Rokokó jelenet II. (Rokokó stílusú vitrin festménybetétje), 1890 körül*
Magántulajdon, védett

ban gavallérja hintáztatja (6. kép). A földtől való eloldódás klasszikusan rokokós élvezete itt is erotikus játék, s ugyanolyan hálás festői feladat az alsószoknyák csipkés rétegeinek felvillantására, mint volt Watteau, Lancret, Fragonard vagy Goya számára. A jobb oldali szárnyon a festő naiv-népies ízű szerelmi vallomást örökölt meg (7. kép). A gáláns alkalom itt az almaszedés édes terhe. Mindkét jelenet a kastélyt kölépcsővel, illetve pavilonnal sejtető parkban játszódik, ahol már a 17. században szimbolikus almák, aranyalmák termettek. Párizs trójai királyfi gyümölcseivel az udvari-rokokó fantázia is az asszonyok szépségét jutalmazta, s festőnk is ehhez az időközben gálánssá lett képzet-hez nyúlt vissza.[57]

A pásztordíllt Lotz egy múlt század végi rokokó ízlésű, historizáló otthon intim világába mint stílusosan odakívánczolt emelte be.[58] Gáláns tárgyú festményei első megközelítésben nem többek, mint mindennapos használati tárgyaknak az enteriőrrel azonos modorban tartott figurális díszítményei. Második megközelítésben ugyanezek egy művész személyes és gáláns ajándékai, azaz vallomások az imádott múzsának. Ha pedig annak is jelentőséget tulajdonítunk, hogy a pásztorlányka mind a négy szcénában felismerhetően Kornélia vonásait hordozza, akkor a művésznek ez a gesztusa allúziókkal telített, szalonba adaptált pásztorjátékká alakul át.

2. Mitologizáló álmoképek a rokokóról. Vaszary, Gulácsy, Batthyány gáláns víziói

Roger Bauer szerint a múlt századi visszatérés a rokokóhoz korunk modern művészeinek utolsó klasszikus ábrándja, utolsó utazása volt Cythera szigetére.[59] A gáláns idillért tett jelképes zárandoklat a Rue du Doyenné mozgalmaival 1834 táján Franciaországból indult és Verlaine angol, osztrák és német recepciójával ért véget a századfordulón.

Ahogy Verlaine belső tájjá tette Watteau Árkádiáját, úgy sajátította ki a világirodalom Verlaine-t: szubtilis, rezignált „fête galante” verseire „hommage” gyanánt számos költemény és próza rezonált. Ezekben a rokokó egyre ironikusabb, bizzarrabb, torzabb vagy baljóslatúbb alakot öltött.



6. Lotz Károly: *Hintajelenet (Rokokó stílusú paraván bal oldali festménye)*, 1890 körül
Magántulajdon, védett



7. Lotz Károly: *Almaszedés (Rokokó stílusú paraván jobb oldali festménye)*, 1890 körül
Magántulajdon, védett

A kosztümös-udvari pásztorvilág mint a történelem egyik aranykor-vágyképe születése óta folyamatosan veszített idilli tartalékaiból. Naiv, ártatlan karakterét már Watteau-nál elhagyta.[60] A Rue du Doyenné „kortévesztő” művészközösségében Árkádia még menedék, ellenbirodalom, de már nem az egyszerű vidék városból megálmodott ellenbirodalma, hanem az üres jelené. A 19. század külön-
cei, miközben udvart játszottak, az üresnek érzett jelentet varázsolták el. Mint régen a márkik és a márkínők a pásztorruhába, úgy bújtak ők emezek rokokó viseleteibe, ki-ki önmagát stilizálva föl, maszkírozva el márkivá, Gilles-lé vagy Cydalise-zá. Árkádia a személyes én széteső birodalmaként reprodukálódott. A Goncourt testvérek már úgy találták, hogy a finom pasztell-portrékban megörökített század korántsem csak a szépség százada: nem mentes az unalom és a szorongás modern terheitől sem. Watteau kerti mulatságain a báj mellett, ahogy fogalmaztak, a ragadós szomorúságot is észrevették.[61] Verlaine epizódokra hulló pásztorvilágában a watteau-i melonkolikus szerelem az elillanó ködkép, a nyugtalanító álom alakjában lépett elő. A költő rokokó kosztümös figurák tűnékeny sziluettjei között bukkan fel egy-egy jelenetben. Végül Verlaine után, főleg Swinburne, Walter Pater, Hugo von Hofmannsthal és Stefan George írásaiban a gáláns figurák már morbid eleganciájú árnyakká, fenyegető rémképekké váltak. Az ő vízióik-

ban két bomló korszak, két végkultúra talált egymásra.[62] Árkádiát, a művészek hajdani asylumát tehát pusztulás fenyegeti. Ne feledjük: századunkban először Panofsky egzakt módon is megkísérelte bizonyítani, hogy ez a tapasztalat csírájában már Watteau képein ott volt. Bár nagy utat tett meg, a fête galante még a fin de siècle korában is sokat őriz Watteau szelleméből.

Bauer megkockáztatja, hogy Stefan George „Hochsommer” című poemája az utolsó fête galante az európai irodalomban.[63] A szerző nem tudhatja, hogy nálunk számos gáláns költeménynek, novellának, regényrészletnek és festménynek még csak a gondolata fogant akkor, amikor a műfaj másutt már végjátékát élte.

1890 körül Lotz Károly sok egyéni szabadsággal ugyan, de még hagyományos ikonográfiával festette pásztoridilljeit. Közben új szellemben, új eszményekkel új festőgeneráció lépett színre, amely Bécs és München után most Párizst tekintette Európa igazi kultúrcentrumának. A magyar századelő képzőművészeinek már az a Nyugat néven szerveződött szellemi iskola közvetítette az irodalmi műveltséget, amely Verlaine-t talán maguknál a franciáknál is jobban szerette,[64] amely festőket is magához tudott vonzani, és amely a legértőbb műkritikákat és esszéket jelentette meg. Az e körben írott „fête galante” tárgyú versek és a hasonló élménytartalomból született, velük korrespondáló festm-



8. Vaszary János: *Rococo, 1904*
Magántulajdon, védett



9. Gulácsy Lajos: *Pár holdfényben, 1910 körül*
Magántulajdon

nyek, talán újabb versek ihletői, az „Artiste” hitvallására emlékeztetnek: a pasztorál költők alkotta kép és képben vallott költészet. A gáláns ünnepek késői művészi öröksége nálunk az 1920-as évek elejéig írott és festett történelmi álmokban, „képzelt utazásokban”, [65] maszkos játékokban követhető nyomon.

A Watteau-szcénák hagyományos színtere a park. A 19. század óta ez metafora is: szabadon burjánzó tájkert formájában „Watteau parkja”. Nemcsak lehatárolt kert, árnyas sétány, tisztás vagy erdőszéle, hanem nyitott természet is horizonttal, kitekintéssel. [66]

Ilyen környezetbe helyezte Vaszary János „Rococo” című, 1904-ben festett képén a paszttellszínekbe, kékbe, fehérbe, rózsaszínbe öltözött nőalakokat (8. kép). A festmény „töredékes” fete galante-ot ábrázol, férfialakok nélkül, lényegiségüket a rokokó eleganciában hordozó divathölgyekkel.

Gulácsy gáláns jelenete erdei tisztáson játszódik (9. kép). A rokokó etikett jól ismert üdvözlő formulája itt egy titkos találka előjátéka. Efelől semmi kétséget nem hagy a nő kezében látható, felszalagozott zarándokbot. [67] A sötét

tájra egy régi nézet ad magyarázatot. A múlt század költői közül sokan úgy látták, hogy Watteau szerelemzarándokait sejtelmes félhomály veszi körül. [68] A „crepusculáris” rokokó képze a 19. század közepétől erősödött föl, és a szimbolisták borongós parkjeleneteiben vált modern motívummá. 17. századi költő elődeik a gáláns kalandokra ráboruló sötétségben még a jótékony leplet látták, ők a szerelem élményével összefonódott gyász szimbólumát. A jelenethez tartozó fekete macskák is szimbolista kontextusba valók. Egy fete galante-ábrázolásban lehetnek luxuria-jelképek, de összefügghetnek a női lélek titokzatosságával vagy a férfi szabadságvágyával.

Gulácsy művészetében 1910 körül gyakran tűnnek föl rontó hatalmak, amelyek az „amour courtois” világába is beférkőznek. A rokokó gyengéd szerelemlovagjai nála olykor kalandorokká válnak. „A mulatt férfi és a szoborfehér nő” Otellója parókás kísértetként öleli át áldozatát (10. kép). Máskor a kalandorok, Casanova alakváltozatai toronyozott frizurás, krinolinós fúriákkal kerülnek szembe, akiknek karomban végződő ujjuk vagy póklábuk van (11., 12. kép.).

Gulácsynál a rokokó az álmok birodalmába visszazsorított és onnan fölidézhető életlehetőség is. A művész „időutazásai” során más korszakokban, így a középkor, a reneszánsz és a biedermeier világában is elmerült, s erről festmények tanúskodnak, de a rokokónak az ő betegségbe fordult bohém életében kitüntetett szerep jutott. Rokokó tár-



10. Gulácsy Lajos: *A mulatt férfi és a szoborfehér nő, 1912 körül*
Magántulajdon, védett



11. Gulácsy Lajos: *Fantasztikus jelenet, 1910*
Magántulajdon, védett

gyű művei szám szerint is a legtöbbek, de figyelemre méltóak azok az írásművei is, melyekben gáláns álmodozásairól vagy talán valódi kosztümös csínyeiről vall. A következő részlet életének egy római epizódja:

„Beléptem az ancienne caf  ba.

  lt  zetem változott. Gy  ng  n almazöld Watteau-kab  tka, olvadékony selyemből, a porlepte gam  sni helyett finom ivo  r harisnya, ezüst csatos, magas sarkú top  n,    la Berger mell és mancselt, régi veneziai csipkéből. Egy festményem volt az   r, amit a csipk   rt adtam a kereskedőnek. . . . Egy bájos rococo porcelán baba volt karjaimba f  zve, egy   l   festmény Greuze-t  l, ugyanazokkal az ártatlan kék szemekkel és d  s ajkakkal. Galamb helyett játékdoboz volt a kezében.

Mindig sz  nesebbnek láttam és értékesebbnek kedvenceimet a valóságnál.”[69]

„  lmok egy alvó tárlaton” című esszéjében Watteau képe láttán    is „Cyther  be” kívánkozik. Máskor egy impresszi  ban látni véli Watteau pompás virágos b  rk  it. A „Hazatérés Cyther  b  l” (!) egy villa kertjében elevenedik meg neki: „A teraszon már sokan voltak; könnyű csipketoilettjei a nőknek az új kreatura szerint születtek. Nem volt bennük a mai divat egyhangú és szigorúan egy vonalra

  p  tett, szinte merevnek mondható szerkezete. Egyéni   z  sben születtek meg.”

A rokok  val váló empatikus szinkronitás Gulácsy   l   alakról készített modelljeit is   tstiliz  lja. Erdélyiné portr  j  t (13. k  p) Mozart-zene inspirációjára festette;    maga k  rte modelljét, hogy a szomszéd szobába átvonulva zongor  zzon.[70]

A már súlyos beteg festő meséből, költészetből, múltból és képzeletből teremtett vil  g  t legjobb barátja, Juhász Gyula méltatta a Magyar  s  g 1925. február 1-ji sémában. Juhász maga is   rt verset Watteau, a „törpe-gnóm” szerelmet nem ismerő gáláns festő fehér márvány szobráról. Megform  lta Maillard kisasszony portr  j  t, az ancien régi-me Salom  j  t, aki a forradalmi Versailles-ban eltáncolt gáláns men  ettj   rt cserébe a márki sz  ke fejét kéri.[71] Gulácsy babafigur  ja a men  ettel, ezzel a t  ncl  p  sbe stilizált vallom  sformul  val Pierrot-t tünteti ki (14. kép). Gulácsy   s Juhász Gyula ismerh  tt  k a 19. századi „maszkv  lt  s” kifinomult játékát is. Gul  csynak ajánlott versében 1922-ben a költő ezt írja:

„Lajos,   ml  kszel, Váradon, tavasszal
A kis csapszékben, hol Watteau lakott
Lerajzolt  l, v  n m  rkit, vaskalappal,
S tegnapnak láttad már a holnapot.



12. Gulácsy Lajos: *Fantasztikus jelenet, 1910* Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 57.123



13. Gulácsy Lajos: Erdélyiné archépe, 1908–1909
Magántulajdon, védett

A Köröst néztük, és láttuk Velencét,
A kávéházban Goethe ült velünk,
Esengtük Grandet Eugenia szerelmét,
A csillagot kerestük, mely letűnt.”

A Nyugat kritikusai által nagyra értékelt másik magányos festő, Batthyány Gyula, Vaszary tanítványa nagy történelmi tablókát festett. Ernst Múzeumban rendezett kiállításai mindig eseményszámba mentek, s a kritikákból kiérződik a festő különc intellektusának, enigmatikus, bizarr látomásainak szóló zavart tisztelet. Batthyány művészete csak a Nyugat mitologizáló ember- és világképében kaphatott immans méltatást. Az egykor roppant gazdag, mára sajnálatosan töredékes életműben a katalógusok szerint előfordultak háremjelenetek, betyárhistóriák, középkori és reneszánsz történetek, epizódok a magyar múltból, Csokonai-illusztrációk, s nagy számban kerti ünnepélyek, főúri multságok, bálók a „ridotto” korából.

Kelet egzotizmusa már a 18. század elejétől keresett irodalmi téma volt Európában. 1704-ben jelentek meg az *Ezeregy éjszaka meséi* franciául. Az udvari szerelem míves erotikája a háremek leplezetlen bujaságában önnön lehetőségeinek fokozását látta. Batthyány törökös-rokokós módra elképzelt örömházat, ars amandi-allegóriát festett (15. kép). A drága selymekelmével leválasztott rezervátumban Talleyrand túldimenzionált képe elevenedik meg a 18. századi édes életről. Egy mitikussá nőtt korszak egész divatörülete és affektált viselkedésmódja groteszk módon láttatva, redundanciájában tér itt vissza. Agyondíszított, terjenegs krinolinok, derékig érő dekoltázs, emeletes vendégha-

jak, tolldíszek és óriásmasnik hivatottak a rokokó nyomasztó dekorumát, a fète galante-ból hozott vonakodó — magakellettő taglejtések pedig az udvari viselkedési stílust lidérces végleteiben megmutatni. A kompozícióban a színes tollú viráspapagájok is jelentéshordozók. Ezek a rokokó szerelmi bestiáriumból valók. A madárhoz a 18. században a szerelmi gyönyör képzelete társul. A tradicionális embematika a papagájt egyenesen az appetitus naturalis, a szexuális ösztön szimbólumaként tünteti fel, amely a rokokó női portrékon a kísértő Rossz szerepét tölti be.[72] A perzsa macska az előtéri nőalak ölében a kép szcenírozási logikája szerint luxuria-jelkép. A háremlét fényűzése, lakóinak extatikus vonaglászai, az indaszerűen tenyésző és mindenre rátelepedő rokokó formák egy önfőlemészto világ kárhozatát, haláltáncát modellálják.

Batthyány másik óriási méretű festménye, mely a „48-as honvédek ünnepélyes fogadása” címet viseli, egyedülálló képi ötlet (16. kép). Watteau parkját, illetve a belőle drapériával kialakított kulisszát fète galante-ban megdicsőült magyar honleányok csinosítják. Girlandokkal, virágcsokrokkal, „en gala” készülnek a találkára. A kép történelmi látomás, így a háttérben feltűnő férfiakban most nemcsak gavallérokat kell látnunk, hanem a haza ünnepelt hőseit is. Batthyány képe alighanem az egyetlen hazafiasgálans festmény a korban.

A bal oldali nőalak lábánál fénylő szőrű szalonkutyá ü, amilyenhez hasonló 18. századi képek hölgyfigurái mellett gyakran látható. Ellentétben a férfialakok mellé társított vadászkutyával, mely a szerelmi támadókedvet jelképezi,



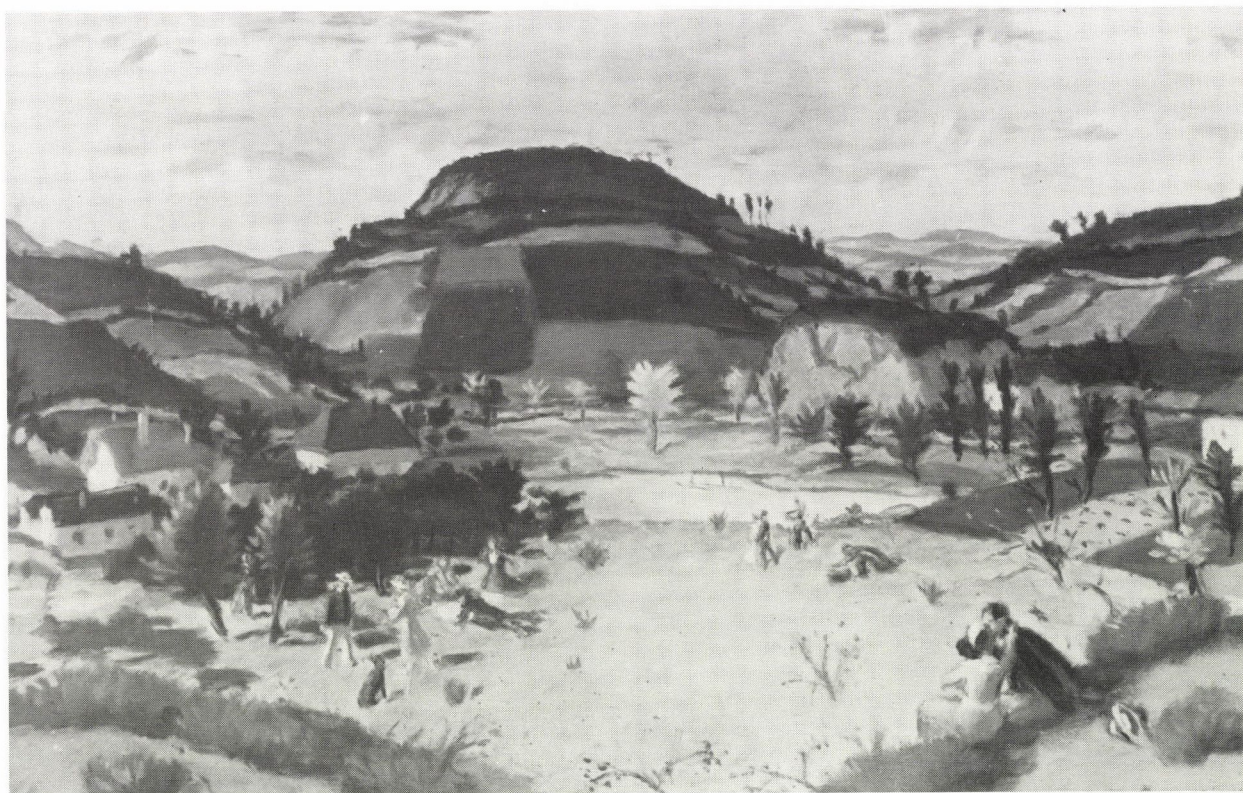
14. Gulácsy Lajos: Menüett, 1909 körül
Magántulajdon, védett



15. Batthyány Gyula: Törökösén, 1914
Magántulajdon, védett



16. Batthyány Gyula: „48-as honvédek ünnepélyes fogadása”
Magántulajdon, védett



17. Fényes Adolf: Vidám táj, 1913 Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 50.586

az öleb a hűség szimbóluma.[73] Ebben a ritka ikonográfiához idomított festői nyelvben pedig egyszersmind a honleányi erényessége is.

3. Demitologizáló rokokó-parafrázisok. Fényes és Scheiber gáláns panoptikuma

Árkádia-Cytheré, mely Watteau parkjában újult meg, a 19. század végéig jobbra mitologikus értelmezésben élt tovább. Benne a természet ideálképét látták és az „elvarázsolts”, a „fantasztikus”, a „képzeletbeli” és az „isteni” jelzőkkel illették.[74] A földi boldogságot kereső ember ezzel a birodalommal mindig bizalmas viszonyban állt: eleinte ő fogadta el annak oltalmazó erejét, később Árkádia-Cytheré lett az ő kivételése, echója. Így volt mintegy kétszáz éven át a földi paradicsom egyik megjelenési formája, amely később a földi pokol aspektusait is magára öltötte.

A század végén Árkádia-Cytheré új fénytörésben kezdett mutatkozni. Ehhez az a barokk eredetű és időközben fölerősödött tudás vezetett el, hogy az emberi élet a színház artikulációja szerint látszatokból épül föl. Watteau tája, éppen, mert nem reális táj, s mert a benne zajló pásztorjáték eredetileg is színpadi örökség volt, vette föl már az első fete galante képeken a „díszlet”, a „színház”, a „színpad” minőségeit. Árkádia-Cytheré tehát a gáláns jelenetek kedvéért kialakított és azokra szabott művi keret.[75] Benne nem hús-vér emberek, hanem maszkok, bábuk mozognak, a történet színjáték, s ami így elénk tárulkozik, az az aranykort példázó mesterséges paradicsom.

Ennek a mitológéból lett és képi toposzokban rögzült mesterséges paradicsomnak állított emléket Fényes Adolf néhány, ma már csak mutatóban maradt festményen. A képek a művész utolsó alkotói periódusából valók. A szegényember-festészet első hazai művelője, kisvárosi utcaképek és parasztszendéletek festője az 1918-as Ernst Múzeum-beli kiállításával pályafutása legnagyobb tematikai fordulatát tette. Időben a biblia, a magyar krónika, a barokk enteriőrök és rokokó gáláns idillek koráig ment vissza.



18. Fényes Adolf: *Kirándulók a szabadban*, 1918 körül
Magántulajdon, védett



19. Scheiber Hugó: *Rokokó jelenet*, 1915 körül
Magántulajdon, védett

Mózes, Ádám és Éva, Krisztus alakja mellett pazar főúri, templomi és múzeumi belsőket, békés tájakat kezdett festeni „csolnakázó”, koncertező, fogócskázó kosztümös figurákkal. Csak a műtárgyjegyzékből tudjuk, hogy megfestette Daphnist és Chloét, a szerelmesek kertjét és egy „bal champêtre”-jelenetet.

A társasági örömeket megörökítő képek egyike a „Vidám táj”, a rokokó frivol paradicsomainak 1913-ban keletkezett szintézise (17. kép). Minden rajta van, ami a földi boldogsághoz kell. Esményien gazdag tavaszi völgyvidék, védelmezően beágyazva a környező dombok közé. Ez azonban nem élettér, hanem kulissza. Semmi sem valódi rajta; a fű, a fák, a levegő, a házak mintha kartonból, vatinból, papírból lennének. A metaforikus teljességhez csak az ember travesztálása hiányzik. Fényes el is helyezi őt, mint legapróbb kelléket, játéktárgyat, ahogy párosan sétál, heverészik, piknikezik. Ezek a parányi jelmezes figurák marionett voltukban újra játsszák Theokritosz és az udvari rokokó pásztorjátékait.

A szabadban kirándulók képtémáját Fényes különféle címváltozatokkal többször is megfestette (18. kép). A gáláns örömei itt a romantikus és impresszionista tájkultusz és életérzés paródiájával vegyülnek: a szalmakalapos urak és a napernyős hölgyek a bábuk szögletes mozdulataival ujjonganak a „szabad természet” szépsége láttán. A képet akár minden majálisok parafrázisaként is felfoghatjuk.

Scheiber Hugó eddig feltárt életművében ritkák a kosztümös képek. Ha Fényes „Kirándulás a szabadban” című



20. Scheiber Hugó: Porcelánbaba, 1915 körül
Magántulajdon

kompozíciója a majális-ábrázolások parafrázisa, akkor Scheiber rocaille-szellemű enteriőrje a gáláns szalonjelene-teké. A rokokó babaház szinte elnyeli a két groteszk marionettet (19. kép).

Az ember integritás-vágyából született klasszikus idilleket Fényes és Scheiber díszletekből alkotta újra. Zárjuk a képek sorát az utóbbinak egy csendéletével: rokokó porcelánbaba egyensúlyoz szélesre keményített krinolinján, csipketerítőre állítva.[76] Keze, válla, fejtartása kellemkedő, negédes pózba merevülve vall a bábuk személytelen létezéséről. Ez a nőiséget talmi pompájában felmutató figura használati tárgy, teababa. Ecsetvégre egy gráciával és műviséggel, azaz „szép hazugságokkal” telítődött korszak rekvizitumaként került (20. kép).

A rokokó múltja után kitekintés gyanánt jelenéről is szólnom illene. Balassa Péter tavaly megjelent tanulmánykötetében, „A másik színház”-ban ezt megtette helyettem. „Behajózás Opera szigetére” című esszéje Watteau örökségéről szól. Annak a Watteau-nak az örökségéről, aki a legmagasabban fejlett udvari kultúra késői, értelmetlen világát is felmutatta. Nála az emberi létezés látványa egy áthatolhatatlan, sűrű flóra képi metaforájában, „színpadképben” összegeződik. A watteau-i csalitfestészet korunk operalátványában, díszletekből kirakott szízszerűségében folytatódik és most, az ezredvégén újrafogalmazza az eredeti szorongást és édességet. Balassa szavaival: „A mi mostani kultúránk is posztverbális és menekülő, ha rezervátumai nem is udvariak. Az át nem élhető, idegen és ellenséges tájból-világból a mesterséges tájba, fel-feltörő démoni természetünkől a galantériába, a fantasztikumba merülés: kétségbeesett, melankolikus védekezés, tehát egy végső stációnak megfelelő művészet.”[77]

Talán ezért áll hozzánk közel Watteau és mindaz, amit a „fête galante”-ban Watteau anticipált.

Király Erzsébet

JEGYZETEK

1 Idézi Frantz Funck-Brentano: *L'ancien régime*. 63. kiadás. Paris 1926, 180.

2 Hellmuth Petriconi: Über die Idee des goldenen Zeitalters als Ursprung der Schäferdichtungen Sannazaros und Tassos. Die Neueren Sprachen Bd. 38. (1930) 265–283.; Erwin Panofsky: „Et in Arcadia ego”. On Conception of Transience in Poussin and Watteau. In: *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*. Edited by Raymond Klibansky and H. J. Paton. New York—Evanston—London 1963² (1936¹), 223–254.; Bruno Snell: *Arkadien. Die Entstehung einer geistigen Landschaft. Antike und Abendland* Bd. I. (1945), 26. skk.; Hellmuth Petriconi: *Das neue Arkadien. Antike und Abendland* Bd. III. (1948) 187. skk.; Hellmuth Petriconi: „Die verlorenen Paradiese”. *Romanistisches Jahrbuch* Bd. X. (1959) 167–199.

3 Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft*. Neuwied am Berlin 1969, 384. skk.

4 Richard Alewyn—Karl Sälzle: *Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Hamburg 1959, 48.

5 A jelenséget Hans Sedlmayr „Nobilitierung der niederen Sphären” fejezetcímű alatt tárgyalja tanulmánykötetében: *Zur Charakteristik des Rokoko*. In: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*. Bd. III. Mittenwald 1982, 180–188. Sedlmayr felhasználja Erich Przywara „Schön, sakral, christlich” című tanulmányát, melyben a szerző e világképi váltást a „bellum” és a „pulchrum” jelentésbeli különbségében ragadja meg. Eszerint a barokk szépséget a „pulchrum” fejti ki, a rokokót a „bellum”. A „pulchrum” az érzéki pompa, mely a bőségen mutatkozik meg, a „bellum” az önmagában oscilláló szépség a

csinos, a bájos; a charme-os, a választékos, a vidám, a kellemes, a tetszetős vagy a gáláns értelmében. (Archivio di Filosofia 1957, II. 42.)

6 François Moureau: Watteau in His Time, III. fejezet: „The Roads to Cythera”. In: *Watteau 1684–1721*, National Gallery of Art, Washington 1984. Kiállítási katalógus, 493–501.

7 Uo., 494.

8 R. Alewyn—K. Sälzle i. m. 49.

9 Marivaux kifejezése, idézi François Moureau a washingtoni Watteau-katalógusban (ld. 6. jegyzet) 495. Ugyanezen a lapon illusztrálva N. Guérard „Universal Masquerade” c. metszete a 17. századból. Középen az ördög, bal kezével egy asszonyra, jobb kezével egy férfira aggatja rá a sokadik álarcot. A kép alján felirat: „Le carneval perpetuel”.

10 Uo.

11 *Mussia Eisenstadt*: *Watteaus Fêtes Galantes und ihre Ursprünge*. Berlin 1930, 114. Ez a tézis azóta a kézikönyvek megfelelő fejezeteibe is beépült. Ld. Margret Stufmann: *Französische Malerei*. In: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. Harald Keller. (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10.) Berlin 1971, 372. skk.

12 *M. Eisenstadt* i. m. 96, 111.

13 Uo., 101, 113, 114.

14 Uo., 111–112.

15 A pályázat feltételeit 1712. július 30-án rögzítették. A jegyzőkönyvi bejegyzés szerint: „le sujet de son ouvrage de reception est laissé à sa volonté”. Idézi *M. Eisenstadt* (i. m., 1.)

16 *M. Eisenstadt* i. m. 9. A Watteau-hoz vezető szálakról lásd *Hélène Adhémar*: *Watteau, sa vie, son oeuvre, précédé de l'univers de Watteau* par René Huyghe. *Catalogues des Peintures et Illus-*

tration. Paris 1950, 106. skk; *Émile Dacier—Albert Vuaflart*: Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII. siècle. 1. köt., Paris 1929, 159. A Louvre-ban őrzött festményt, melynek egy változata Berlinben látható, 1775-ben Chardin vette leltárba „L'Embarquement pour Cythère” címen.

17 *M. Eisenstadt* i. m., 3. Azt hiszem, a szerzőnek ez a csupán zárójeles közbevetése nyelvtörténetileg is figyelmet érdemelne. Azok a nyelvek, amelyek szintén a latin „festum”-mal rokonítják a maguk „ünne” szavát, valóban rivalizálás nélkül engedtek az előkelőbb franciának. A német esetében már csak azért is, mert a „Fest” szó „s” hangbeli többlete durván visszafonetizált francia hangzást eredményezne. A magyarban nem áll fenn a hasonló csengés veszélye. Amikor a fiatal Babits „Fêtes galantes” címmel költeményt készült írni, és úgy érezte, túl sok idegen szót használ, bátrán változtathatott „Galáns ünnep”-re. E magyarítás során került elő néhány presztióz ízü szavunk és a divatjelműt „galáns” melléknév, biedermeier szalonnyelvi konnotációjából modern irodalmi nyelvbe lépve át. Lásd ehhez: *Babits—Juhász—Kosztolányi* levelezése. Budapest 1959, 170, 297.; *J. Soltész Katalin*: Babits Mihály költői nyelve. Budapest 1965, 81, 84, 335.; *Rába György*: Babits Mihály költészete. Budapest 1981, 190.

18 Triviális egyszerűsítéssel a fête galante az érett rokokóban már egyenesen a frivolitás és a koketéria fedőneve lenne, amelynek a festészetben Pater, Lancret, Boucher és Fragonard tematikája hódolt. Hogy őket a gáláns pikantéria mestereiként ma is többnyire együtt emlegetik, az *Charles Blanc* 1853-ban kiadott „Les peintres des fêtes galantes” című monográfiájának köszönhető. (A kertről ld. a 66. jegyzet.)

19 *M. Eisenstadt* i. m., 112, 113, 114, 148.

20 Ld. 2. jegyzet

21 *Panofsky* i. m. 247—248.

22 Uo., 248. Folytatásképpen Panofsky művészettörténeti összefüggéseiben láttatja Watteau-t, aki a XIV. Lajos-kori markáns festői irányzatok közül a Callot—Gillot-féle örökséget vitte tovább. (A kertről ld. a 66. jegyzet.)

23 *P. Schunck*: Sannazaros Arcadia. Romanistisches Jahrbuch. Bd. XXI. (1970) 106.

24 *R. Stephan*: Goldenes Zeitalter und Arkadien. Studien zur französischen Lyrik des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts (Studia Romanica, hrsg. von Kurt Baldinger, Gerhard Hess, Hans-Robert Jauss, Erich Köhler, 22. Heft) Heidelberg 1971, 159.

25 *M. Eisenstadt* idézett műve 135—143. oldalán a szerelmi kalandokért történő vízre szállás és elvándorlás irodalmi előzményeit is számba vette. Ezek közé tartozna Madeleine de Scudéry „Clélie” című regényének allegorikus útvonal-tervezete (Carte du Tendre), egy-egy Ronsard, ill. Racan által írt vers Vénusz hajjáról, ill. az a leírás, melyet Medici Katalin is felhasználhatott, amikor egy Bayonne melletti folyami sziget pazar ünnepségét kimondolta. A királyi asztalnál nimfáknak és najádoknak „öltözött” udvarhölgyek szolgáltak fel, a lakomához szatírok hordták az erdei finomságokat; a faágak között rejtett fáklyák világítottak és láthatatlan muzsikások szolgáltattak zenét a tánchoz, melyet az összes francia tartományból odasereglett parasztok jártak. Majd következett a szertartásos udvari bál, ezúttal a kerek „erdei szalonban”, amelynek azonban egy zivatar véget vetett. További forrás lenne Fénelon roccaille-fantáziája „Aventures de Télémaque” címmel (1667), melyben a sűrű erdő, akárcsak az egykorú udvari ünnepségeken, aranyalmát „termett”, s mely Kalypso barlangjának adott otthont. A barlang dombon állt; egyik oldalról a tengerre, másik oldalon szigetekkel tarkított folyóra nyílt rálátás. La Fontaine leírja Psyché és Cupido szerelmét és Venus utazását Cythera szigetére a száz udvari Triton által megzabolázott hullámokon. Jean Bérain a XVII. század végén egy balettruhákat bemutató és szöveggel ellátott sorozaton Cythera szigetét is megrajzolta, dámmakkal és gavallérokkal, akik finoman elnyújtóznak a fűvön. A háttérben Cupido egy ifjú párnak a csónak kikötésében segítkezik. A szerelemzarándoklat és a behajózás együttesen fordul elő Dancourt 1700-ban színre vitt „Les trois cousines” című, népies tárgyú komédiájában, melynek 1709-es előadásán Watteau is jelen volt. Ezt a fonalt vette föl François Moureau a már említett Watteau-katalógusban (lásd 6. jegyzet 496—501.). Az időközben

fölmerült további forrásokat áttekintve úgy véli, hogy minden írott és képi hagyománynál erősebb hatást tehetett Watteau-ra az a néhány operai, sőt vásári előadás, amely tárgykörét a népszerű Cythera-mondakörből merítette. Ezek a színpadi látványosságok a rövid életű festő legtermékenyebb éveire, az 1698 és 1719 közötti évekre estek.

26 *Hermann Bauer*: Wo liegt Kythera? In: Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen, Studien zum Bild eines Ideals, Berlin 1966 (Probleme der Kunstwissenschaft, Bd., II.) 251—277. Bauer vitacikkét írt. Cáfolni kívánta *Michael Levey* egy mindössze néhány oldalas dolgozatának alaptézisét. A „The Real Theme of Watteau's Embarcation for Cythera” a Burlington Magazine CIII. évfolyamában (1961) arról szól, hogy a képen valójában a szerelemszigetről való elutazást kell látnunk. A helyszín maga Cythera, a veszendő paradicsom, az esemény pedig „a pilgrimage of lovers on the island of Cythera” (182.). A szereplőket eszerint nem a vágyakozás, hanem a búcsú miatti szomorúság tartja hatalmában. Levey ebben az értelmezésben követőkre talált és bizonyosan talál is még. Számomra mindenképpen helytállónak tűnnek Bauer gesztusvizsgálatai és formaanalízise, melyekkel a hagyományos Eisenstadt—Panofsky-féle felfogást támogatja meg.

27 Külön tanulmányban kellene megvizsgálni, mi minden gerjesztette azt a hiedelmet, hogy a 18. század, Watteau és a fete galante lefedik egymást. Lásd erről: *Frauke Hitzing*: Watteau als Cythere oder Cerigo. Zu Motiven in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts (Dissertation). Kiel 1974, 18. skk., 54. skk.

28 *Seymour O. Simches*: Le romantisme et le goût esthétique du XVIII^e siècle. Paris 1964, 2, 3, 14, 16, 17, 19, 36, 48, 50, 52, 55 skk., 59, 60 skk., 66 skk., 131, 141.

29 „A XVIII. század kedvelt mestereihez való visszatérés a júliusi monarchia alatt különös gyorsasággal ment végbe. Watteau, akit 1830-ban még megvetettek, néhány év alatt tanulmányozott, megbecsült, sőt utáztott mester lett.” — írja *Léon Rosenthal* „Du romantisme au réalisme, Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848” című könyvében (Paris 1914, 100.)

30 *E. Dacier—A. Vuaflart* i. m., 1. köt., 185.; *H. Adhémar* i. m. 152.

31 A „Rue du Doyenné” és az „Artiste” kapcsolatáról l. *F. Hitzing* i. m. 71—81.

32 Az, hogy Watteau „költő”, műve pedig „költészet”, már a Goncourt-testvérek fellépése előtt elhangzott, de közhellyé általuk vált. Az erre utaló fordulatokat lásd „A XVIII. század művészete” című könyvük 81, 86, 87, 89, 92, 97. oldalán. Fragonard kapcsán pedig így írnak: „Ezt a költészetet a XVIII. századi Franciaország nem ismerte; mindössze két költője volt, s azok is festők voltak: Watteau és Fragonard... Watteau Orléans-i Fülöp régensségének az II. Pensieroja! — Fragonard: a korszak Ars amandi-jának a poeta minorja.” (uo. 203.)

33 Az elvagyódásból táplálkozó imaginárius vándorutak a kor szubtilis szellemi kalandjai. Houssaye beszámol arról, hogy Nerval egy reggel így ébresztette őt: „Őn velem jön Görögországba... Még ebben az órában.” Houssaye erre azt javasolta, hogy reggeli után mindjárt a Szirének szigete vagy a Cythera-sziget felé tartó gyorsvonatra üljenek. A célállomás Nerval és egy kis Cydalise számára végül a Montmartre lett, „az ígért földje”. Idézi *F. Hitzing* i. m. 77.

34 A személyesség állandó elem a pásztorirodalom történetében. Verlaine közvetlen elődei e tekintetben azok a 18. századi költők lehettek, akik nemcsak fölidézték a pásztorfigurákat, hanem maguk is pásztorok kívántak lenni. Vessd össze: *Robert Mauzi*: L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle. Paris 1960, 377.

35 Jacques Robichez (ed.): *Paul Verlaine: Œuvres poétiques*. Paris 1969, 68.

36 *O. Simches* i. m. 23 skk., 68, 90. skk. (irodalommal). További adalékok *Camille Maclair* könyvében: De Watteau à Whistler. Paris 1905, Léon Rosenthalnál, i. m. 258 skk., ill. *Helene Adhémar*nál, i. m., 152—153. *Frauke Hitzing* ezeket még több tucatnyi filológiai észrevétellel toldja meg, i. m. 25—26.

37 *H. Adhémar*: i. m. 154.

38 Uo., 156, 158, 159. Lásd még *E. Dacier—A. Vuaflart*: i. m. 2. köt., 155. skk.

39 Georges Zayed: La formation littéraire de Verlaine (avec des documents inédits). Genève—Paris 1962, 203.

40 Lásd erről: R. Dohme: Die französische Schule des XVIII. Jahrhunderts, I. Antoine Watteau, II. Die Schule Watteau's. Die übrigen Franzosen, Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, 4. Berlin 1883, 217—256.

41 Dupla számot szentelt a historizmus napjainkban felvetődött kérdéseinek a Kritische Berichte (Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft) — Jahrgang 3, (1975) Heft 2/3 — művészettörténeti és művészetszociológiai tanulmányokkal.

42 Magyarul: Hans-Georg Gadamer: Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata. Budapest 1984, 216.

43 Thomas Mann: München als Kulturzentrum. Heidelberg 1968, 36. A részlet egy Bruno Waltert és a müncheni zenei életet méltató, 1917-ben elmondott beszédből való.

44 1860 és 1895 között készült, Watteau-szcénákkal díszített keramiák szép példáit láthatjuk a Historismus, Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert című, a kasseli Staatliche Kunstsammlungen által rendezett kiállítás katalógusa 2. kötetének 132, 136, 141. oldalán, a Vorbild 18. Jahrhundert" fejezetben. Színeyi a rokokó témának 1894-ben egy nagyobb méretű és részleteiben is kidolgozott képet szentelt, amely ma nehezen hozzáférhető magángyűjteményben van.

45 Eisenstadt i. m. 142. A rajz alatt vers áll: „Dans l'isle Cythère, Cet aimable séjour, Est un lieu solitaire Dirigé par l'amour... On passe en ces retraites, Des jours délicieux Et bien des nuits secrètes, Qui valent encore mieux...” Azaz nyersfordításban: „Cythera szigetén, e kellemes vidéken van egy elhagyott hely, mit szerelem ural. ... E félreeső tájon gyönyörteli napokat töltünk, s még ennél is drágább titkos éjeket.”

46 Lásd Peter H. Feist: Französischer Impressionismus und Neorokoko. In: Anschauung und Deutung. Willy Kurth zum 80. Geburtstag (Studien zur Architektur- und Kunstwissenschaft, Band 2.) Berlin 59—68. Színeyi Majálisához a Lázár Béla, Hoffmann Edith, Ybl Ervin és mások által összegyűjtött francia, spanyol, német, svájci és egyéb képi analógiákat, kiegészítve sajátjaival, Színeyi Merse Anna rendszerezte („Bildgattungen und Themen im Jugendwerk von Pál Színeyi Merse. Ein ikonographischer Ausblick”, Acta Historiae Artium 27 (1981/3—4) 338—356., ill. ugyanő: Színeyi Merse Pál élete és művészete. Budapest 1990, 79—83.

47 Simches i. m. 34.; Hitzing: i. m. 63.

48 Az alakokat modell után festette, még saját magát is, s a vászonra később másolta rá dupla tükörből megfigyelt saját fejét. Ld. Színeyi i. m. 1990, 74. A művésznek mindenesetre fontos lehetett saját jelenléte a képen, aminek a kompozícióval is nyomtatókat adott.

49 A legbensőségesebb összefüggések egyike, melyben két férfi és két nő társul, hogy közösen tegyen sétát vagy üljön lakomát. Moureaux i. m. 495.

50 Az öltözképzés szimbolikájáról ld. a „Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815—1848” című, a bécsi Historisches Museum 1987-ben rendezett kiállításának katalógusában Regina Forstner cikkét: „Vom Empire zum 2. Rokoko”. Bürgerliche Damen- und Herrenmode”, 332—339. A rokokó női divat 1830 és 1870 között több hullámban tért vissza, minden esetben valószínűtlenül karcsú és törékeny „teababává” változtatva viselőjét.

51 Lásd az I. fejezet 6. jegyzékében idézett washingtoni Watteau-katalógus 39. („La proposition embarrassante”), 40. („Récréation italienne”), 53. („Les bergers”), 63. („Récréation galante”) és 66. („L'amour paisible”) számú és című tételeit.

52 A Majális a magyar szakirodalom ma is többnyire a francia impresszionisták műveivel versenyzeteti vagy azokkal méri. Watteau neve, ha egyáltalán, akkor csak úgy merül föl, mint a piknik-ábrázolások egyik lehetséges őse. Az arkádiai-aranykori elképzelések egymásra rétegződő hagyománya csupán Végvári Lajos 1986-os Színeyi-könyvében csillant meg. Kár, hogy a szerző ebből megintcsak a francia impresszionistákkal kongeniális magyar festő mítoszához jutott el. Úgy vélem, legalább kísérletképpen érdemes megvizsgálni, hogy egy Európa-szerzte sokrétűen közvetített arkádiai-watteau-i reminiscencia Párizs után és mellett miként hatott például Münchenben, Színeyi szűkebb környezetében, s miként

találkozhatott e város tradicionális-karneválozó művészattitűdjével.

53 Funck-Brentano i. m. 281.

54 Uo. 282.

55 Ezeket a közelmúltig a Lotz-család leszármazottai őrizték. Alighanem Sinkó Katalinnak volt közülünk utoljára abban a szerencsében része, hogy az egykori szobabelsőről a hozzátartozók töredékes emlékeit hallhatta. Az ő szóbeli közléseit ezúton köszönöm meg.

56 Az ötlet felfogható a watteau-i „Zavarbajót ajánlat” (La proposition embarrassante) és „A kalandornő” (L'aventurière) kontaminációjaként. Ld. a washingtoni Watteau-katalógus 18, 20. és 39. tételeit.

57 Fénelon egy 1667-ből való rocaille-fantáziájában, az „Aventures de Télémaque” címűben rusztikus egyszerűséggel tűnnek fel a mitológikus figurák, a virágok és a sűrű erdő, mely aranyalmát terem, akárcsak az egykorú udvari ünnepélyek „természeti” jeleneteiben. Ld. Eisenstadt i. m. 141.

58 Az úri és a polgári otthonok a nagyvárosokban az 1880-as évektől a szabályozott stíluspluralizmus jegyeit mutatták. Az étkezőhelyiségeket és a férfiak szobáit német és olasz reneszánsz, a reprezentatív szalont barokk, XV. Lajos- vagy XVI. Lajos-stílusban, a nők szobáit pedig rokokó stílusban alakították ki. Az utóbbiakban lehetett hódolni a közkedvelt japáni divatnak is. Karl Lützow 1874-ben a bécsi világkiállítás kapcsán ezt írta: „Ismerünk egy francia dekorátor által berendezett, előkelő házat Bécsben, ahol az ember az egész művészettörténetet és kultúrtörténetet egyetlen nap alatt végigélheti.” Idézi Barbara Mundt: Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil. München 1981, 80.

59 Roger Bauer: „Dernier voyage à Cythère”. La redécouverte du rococo dans la littérature européenne du 19ème siècle. In: Festschrift für Rainer Guenter, hrsg. von Bernhard Fabian. Heidelberg 1978, 187—199.

60 Eisenstadt i. m. 113.

61 Goncourt i. m. 86, 88, 90.

62 Bauer i. m. 197. skk.

63 Uo. 197.

64 Verlaine-t nálunk a múlt század végén kezdik megismerni, majd forditani. Rónay György szerint hatása a magyar költészetre alighanem nagyobb, mint a franciára. Ld.: Vázlat Paul Verlaine-ről. In: Paul Verlaine válogatott versei Pierre Bonnard illusztrációival. Budapest é. n. 16.

65 A „Képzelt utazások” Juhász Gyula egyik 1907-ben írott versének címe.

66 Hitzing i. m. 211. Watteau tájkertet festett, s nem nyírottat, mint Panofsky vélte.

67 Ez az attribútum rokokó viszonylatban is ritka. Watteau festett ilyet először Cythera-képein. A „Pauline bemutatása” című kéziratában Gulácsynak egy villa kertjében életre kelni látszik Watteau híres képe, s benne valaki, „akinek a kezében pásztorbot volt görbe kis hajlással, az az a pásztorbot, amelyre kék vagy lila szalagocskák vannak kötve, és amely szalagocskára aranykosár szokott illeszkedni.” Idézi Szig Béla: Gulácsy Lajos. Budapest 1979, 171.

68 Hitzing i. m. 230—234.

69 Szig i. m. 124. A szerző monográfiája függelékeként összegyűjtötte Gulácsy írásait. Az alábbi, nem szó szerinti idézeteket is innen vettem.

70 Uo. 51.

71 Babits Mihály „Szerellem” című novellájában egy márki és egy márkinő éli a forradalom napjaiban a búcsú óráit. Megjelent a Nyugat 1914. évfolyama I. kötetében, 268—274.

72 Gérard Le Coat: La fonction dialectique de la représentation animale dans la peinture galante pre-révolutionnaire. In: Aimer en France 1760—1860. Tome I. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, recueillis et présentés par Paul Vialaneix et Jean Ehrard. Clermont-Ferrand 1980, 50.

73 Uo. 50—51.

74 Hitzing i. m. 224. skk.

75 Uo. 228. skk.

76 A bábszerű élettelenység mint létállapot foglalkoztatja Babitsot a „Galáns ünnepség” 1906-ban megrajzolt nőalakjában, a

minétet, azaz menüettet táncoló, „csupa sikk” herceg dámában. A verset a szerző Medgyaszay Vilmának ajánlotta, aki azt szanzoneknt énekelte is. Ld. *Rába* i. m. 189—193.

77 Balassa Péter: Behajózás Opera szigetére. In: A másik színház. Budapest 1989, 26—27.

„GALANTES FEST” ROKOKO-REMINISZENZEN IN DER UNGARISCHEN MALEREI ZWISCHEN 1870—1920

Die Dissertation geht von einem problemhistorischen Rückblick aus. Darin kommt die kulturhistorische Vorgeschichte der galanten Feste, d. h. die im 18. Jahrhundert gepflegten Schäferspiele, der im französischen Hof zum Leben erwachte Arkadienkult und Watteau, als Inbegriff der Rokokokunst zur Sprache.

Es ist wohlbekannt, daß die Wurzeln der untersuchten Erscheinung in der über zweitausend Jahre alten Überlieferung der europäischen bukolischen Literatur zu suchen sind. Barock und Rokoko haben das aus dem Geist des Hellenismus entsprungene Wandermotiv Arkadiens lebendig erhalten und fortentwickelt. Romane, Novellen und Dramen erinnerten an das zu einem Sinnbild gewordene nostalgische Reich Theokrits. Auch die Hirtenidylle war eine ständige Episode der Feste am Hof und in den Palästen der Aristokratie, bis sie auf französischem Boden auch vom Alltag der vornehmen Welt Besitz ergriff. Vornehm leben bedeutete, sich zurückzuziehen in die diskreten Sommerhäuser der Gartenstädte, in die verborgenen Lusthäuser der Umgebung, fern von der störenden Öffentlichkeit, der lärmenden Großstadt. Die Promenaden in den Parkgründen, die heimlichen Gartenwinkel und künstlichen Grotten wurden die Treffplätze von Liebespaaren, zu Schauplätzen von Bällen und Liebesfesten. Die Marquis und Marquisen erweckten das Schäferidyll zu neuem Leben in den Formen des Gesellschaftsbrauchs, der Gesellschaftsmode und des Gesellschaftsspiels. Die im exklusiven Kreis stattfindenden Zeremonien stellten eine intermediäre Welt dar zwischen dem auflebenden Hoftheater und dem mit Ästhetik durchtränkten Leben. Aus Kunstform wurde Lebensform. Fête galante und fête champêtre eroberten im Lauf des 18. Jahrhunderts immer kleinere und kleinere Residenzen mit ihren Maskenbällen und Gartenfesten, Szenen, deren erster Maler-Chroniker Watteau war. Daß Watteau in seinen höfischen Genres die alte bukolische Überlieferung erneuert hat, wurde von Mussia Eisenstadt 1930 nachgewiesen. Das an die Glücksvorstellungen des Goldenen Zeitalters erinnernde Arkadien verlagerte sich auf der Leinwand des flämisch-französischen Malers — wie übrigens auch in der Prosa und Dichtung der zeitgenössischen Literatur — nach Cythere. Diesmal aber ist Arkadien-Cythere ein mit flüchtigen höfischen Freuden erfülltes künstliches Paradies. Erwin Panofsky meint, Watteaus galante Szenen seien in Wahrheit Allegorien der in den Schein von Heiterkeit und Schönheit gehüllten Vergänglichkeit. Die sich in ihnen enthüllende verzauberte Welt sei von den Gegenpolen Glück und Endlichkeit eingefaßt. Der enigmatische Charakter dieser Schöpfungen dürfte unter anderen eine Erklärung auch dafür abgeben, warum Watteau beinahe zum Synonym des 18. Jahrhunderts und zur idealisierten Künstlergestalt, ja zum literarischen Sinnbild des 19. Jahrhunderts geworden ist.

Das folgende Kapitel der Dissertation hebt einige kunstkritische und literarische Momente aus der Rezeption Watteaus und der mit seinem Namen verknüpften „Galanterie” in der Zeit der Romantik hervor.

Ab den 1830er Jahren hat in Frankreich die Welle des

„goût du XVIII^e siècle” vom nostalgischen Lebensstil der Aristokratie über die Publizistik bis hin zu einigen endogenen bürgerlichen Künstlerbewegungen ein breites Spektrum des gesellschaftlichen Lebens in ihren Bann gezogen. Die Gesellschaft „Rue du Doyenné”, eine um Théophile Gautier, Gérard de Nerval und Arsène Houssaye gescharte Künstlergruppe, spielte als „homage à rococo” auch das galante Schäferspiel wieder von neuem. Über die das höfische Leben imitierende Lebensgemeinschaft „bohème galante” berichtete die Zeitschrift „Artiste” regelmäßig. Im gleichen Blatt erschienen Rokokogedichte von Gautier, Nerval, Victor Hugo, Théodore de Banville, Alfred de Musset und Charles Baudelaire sowie Watteau und seine Nachfolger würdigende Schriften der zeitgenössischen Essayisten. Als Folge der enthusiastischen Berichte der Brüder Goncourt über das 18. Jahrhundert und des Gedichtzyklus „Fêtes galantes” von Verlaine, sahen bis etwa 1930 eine Reihe von Dichtern, Musikern und Malern in Europa nicht nur ein künstlerisches Ideal in der Galanterie, sondern auch eine in der Phantasie erlebte Lebensmöglichkeit und Erlebnisquelle.

Der dritte Teil der Dissertation spürt Reminiszenzen von dem Themenkreis und den Motiven der fête galante und fête champêtre anhand einiger ungarischer Gemälde mit Modellwert nach. Die untersuchten Werke ließen sich in drei Gruppen ordnen.

Eine Gruppe der Bilder gehört zum Typ der *historisierenden Hirtenidylle* des 19. Jahrhunderts, konzipiert in Künstlerkreisen mit ausgesprochener Neigung für Kostümierungen und geprägt vom akademischen Geist Münchens oder Wiens. Pál Szinyei Merse malte 1872 in der Klasse von Carl Piloty sein Bild „Rococo” und ein Jahr darauf das „Maifest”, sein Hauptwerk (auch „Frühstück im Freien” benannt). Auf dem ersten Bild konzentrierte der Künstler auf die galant grüßende Bewegung der männlichen Figur. Als Folge der Zivilisierbarkeit des menschlichen Körpers und der feinen seelischen Resonanz, komprimiert diese konventionelle Form gesellschaftlichen Verkehrs auch die in den vornehmen Kreisen gereiften, miteinander harmonisch verschmolzenen Bedeutungsnuancen Demut, Bewunderung, Erwartung und Gewähren; gerade infolge der Vielfalt der in ihm komprimierten Gesten konnte das Bild zu einem populären Bild-Topos werden. Das Maifest gehört zur Reihe der zeitgenössischen Déjeuner-Darstellungen, deren Thema der gemütliche Zeitvertreib einer eleganten Gesellschaft im Freien ist. Bei Szinyei wird das Fest vom engen Freundeskreis des Malers gefeiert, doch ist deren Zusammentreffen in dieser Form eine im Atelier realisierte Fiktion. Die zentrale Figur der Komposition in der instinktiv gefundenen Rolle des Hirtendichters ist der Maler Szinyei selbst, den man auf dem Bauch liegend, inmitten der im ihn herumsitzenden Liebespaare essen sieht. Aus dieser spielerisch behandelten, anakreonisch-bukolischen Position entwickelt sich die Partie zu Viert und zwar in der traditionellen Gestensprache der Galanterie. Das Maifest ist ein spätes, dem 19. Jahrhundert angehörendes Analogon des Watteauschen Ideenkreises. Es ist nicht die bloße Schilderung eines zu-

fälligen Vorgangs, sondern idealisiert eine Daseinsform, den Luxus der „sine cura“ und mag sogar als eine bohème ars poetica aufgefaßt werden.

In eine andere Welt führt uns Gyula Benczurs 1874 gemaltes Bild „Ludwig XV. und Dubarry“. Die hier gezeigte Szene ist eine charakteristische Münchener Schäferidylle im Salongenre des 19. Jahrhunderts. In der männlichen Figur gedenkt der Künstler des Königs, dessen besondere Neigung für die Schäferidylle das prunkliebende Frankreich in ein galantes Frankreich verwandelt hat und unter dessen langwährender Herrschaft die höfische Repräsentation ihre führende Rolle dem intimen Salon abtrat. Hirtenszenen stellen auch jene vier im Rokokostil gemalten Möbelbilder dar, die der in Wien ausgebildete Károly Lotz seiner Stieftochter und zugleich seinem schönsten Modell zu Geschenk gab. Der erste Eindruck vermittelt nur ein Bild von dem Interieur angepaßten und zu ihm passenden Gebrauchsgegenständen. Andererseits sind sie aber auch die persönlichen, galanten Geschenke des Künstlers an die Muse, seine Geständnisse. Da das Hirtenmädchen in jeder der vier Szenen die Züge des Modells trägt, sind diese Bilder in ihrer dritten Bedeutungsschicht auch als Gedenkstücke eines in Kunstkreisen gespielten Hirtenspiels voller Allusionen zu verstehen.

Der zweiten Gemäldegruppe gehören Werke an, die man als *mythologisierende Rokoko-Traumbilder* bezeichnen kann. Sie entstanden bereits nach der Jahrhundertwende, in ihnen erscheint die höfische Liebe — ähnlich wie in gar manchen auf Verlaine resonierenden symbolistischen Gedichten der Weltliteratur — in Gestalten, die immer ironischer, bizarrer, grotesker werden oder Unheil künden. Auf ihnen hat sich Arkadien-Cythere als das zerfallende Reich des Ego reproduziert. János Vaszarys „Rococo“-Bild ist die Darstellung einer visionären, fragmentarischen fête galante ohne Männergestalten, mit Modedamen auf einer Waldwiese, deren Wesenheit von ihrer rokokoartigen Eleganz getragen wird. Lajos Gulácsys „Paar im Mondschein mit Katzen“ zeigt ein nächtliches Stelldichein in Erinnerung an das Rokoko „crêpusculaire“. Die Frauengestalt hält einen bebänderten Pilgerstab in der Hand — ein bekanntes Motiv von den Bildern Watteaus. Der „Othello“ in Gulácsys „Der Mulatte und die statuenweiße Frau“ umarmt sein Opfer in der Gestalt eines Perücke tragenden Rokoko-Gespenstes. Auf einigen Grafiken von Gulácsy begegnen Abenteuerer — es sind das Abwandlungen von Casanovagestalten — Furien in Krinolinen mit getürmten Frisuren, ihre Finger enden in Krallen und ihre Füße sind wie die von Spinnen. Beachtenswert sind auch die Schriften des Malers, in denen er über seine galanten Träume oder vielleicht gar tatsächlich stattgefundenen maskierten Streiche berichtet. Einen Beweis für seine empathische Synchronität mit dem Rokoko liefert auch sein Porträt der Frau Erdélyi, das er von der Musik Mozarts inspiriert gemalt hat, und davon zeugen auch jene Maskeraden, die er mit seinem Dichterfreund, Gyula Juhász zu spielen pflegte. Der dritte Maler, der sich in der Welt des Rokoko

heimisch fühlte, war der unverdient in Vergessenheit geratene Graf Gyula Batthány. Sein Bild mit dem Titel „Auf türkische Art“ zeigt ein auf orientalisch-galante Art vorgestelltes Freudenhaus, eine ars amandi-Allegorie. Hier kehren in grotesker Veranschaulichung die ganze Modenarrheit und gekünstelte Verhaltensweise eines zum Mythos gewordenen Zeitalters in ihrer Redundanz und ihren beängstigenden Übersteigerungen mit bizarrer tiersymbolik wieder zurück. Die riesige Leinwand „Feierlicher Empfang der 48er Honvéds“ ist eine vaterländisch gesinnte historische Vision mit Kavalieren in Gala, schwärmenden Patriotinnen und Tieren als Trägern erotischer Sinngehalte.

Der dritten, letzten Gruppe von Bildern ordnen sich jene Schöpfungen zu, die sich als *demythologisierende Rokoko-Paraphrasen* verstehen lassen. Die geistesgeschichtliche Voraussetzung für diese Schöpfungen ist in jener Anschauung der Maler zu suchen, die schon seit Watteau — und stärker noch seit Ende des 19. Jahrhunderts — Arkadien-Cythere und das sich darin abspielende Hirtenspiel als Bühne, Theater, Dekoration, betrachtete, wo die Akteure nicht Menschen von Fleisch und Blut, sondern Marionetten sind. Adolf Fényes' „Heitere Landschaft“ ist eine 1913 entstandene Synthese der frivolen Rokoko-Paradiese. Sein Raum ist kein wahrer Lebensraum, sondern Kulisse, seine Akteure keine Lebewesen, sondern Spielfiguren, die in ihrer Marionettenart die pastoralen Freuden Theokrits und des höfischen Rokocos imitieren. Auf seinem „Ausflug ins Grüne“ wandelte Fényes das traditionelle Motiv der Unterhaltung im Freien zur Parodie des romantischen und impressionistischen Landschaftskultes und Lebensgefühls; mit eckigen Bewegungen, gleich Marionetten, frohlocken die Herren und Damen angesichts der Schönheit der Natur. Und ist diese Komposition von Adolf Fényes eine ironische Paraphrase der Maifestdarstellungen, so ist Hugó Scheibers „Rokokoszene“ die der galanten Salongenres. Die klassischen Idyllen, geboren aus dem Menschen Sehnsucht nach Integrität, die sich ja selbst schon aus Dekorationselementen zusammensetzten, wurden von Fényes und Scheiber neugeschaffen, indem sie die kulissenhafte Wirkung dieser Dekorationen ins Ironische steigerten. Die Reihe der überblickten Bilder schließt mit einem Stilleben von Scheiber: Eine Porzellanpuppe balanciert geziert auf ihrer versteiften Krinoline. Die gekünstelte Haltung der Hände, Schultern und des Kopfes weist auf die entpersönlichte Existenz der Puppen. Diese in Talmipracht gekleidete, schöntuerische Teepuppe wurde als Requisit eines von „schönen Lügen“ erfüllten Zeitalters auf die Leinwand gebannt.

Die Dissertation schließt mit einem Gedanken von Peter Balassa, daß wir, die die Rokoko-Motive von der Sicht des ausgehenden Jahrtausends aus betrachten, im Watteauschen Hirtenreich und in dessen Nachfolgereichen die bildlichen Metaphern unserer eigenen, aus Kulissen zusammengefüigten, inselartigen menschlichen Existenz sehen.

A MADONNA-FESTŐ

MŰVÉSZ-SZEREP ÉS HISTORIZÁLÁS CSONTVÁRY ÖNARCKÉPEIN

„TE LESZEL A VILÁG LEGNAGYOBB NAPÚT FESTŐJE, NAGYOBB RAFFAELNÉL”[1]

Nehéz eldönteni, hogy Önarcképének szuggesztivitása mennyiben járult hozzá ahhoz a meggyőződéshez, miszerint Csontváry bomlott személyiségű volt.[2] E kép hatása alól kevés kritikusa vonhatta ki magát. Már a hasonlatok is jellemzőek, melyek e mű láttán születtek. „Csontváry, az éber álmodó” — írja Yves Bourden, s Bencze László is a festő „gyújtó lángos szeméről” beszél.[3] Valójában ez az Önarckép — mint azt a továbbiakban még részletesen kifejtem — az önarcképfestés régi hagyományát követi.

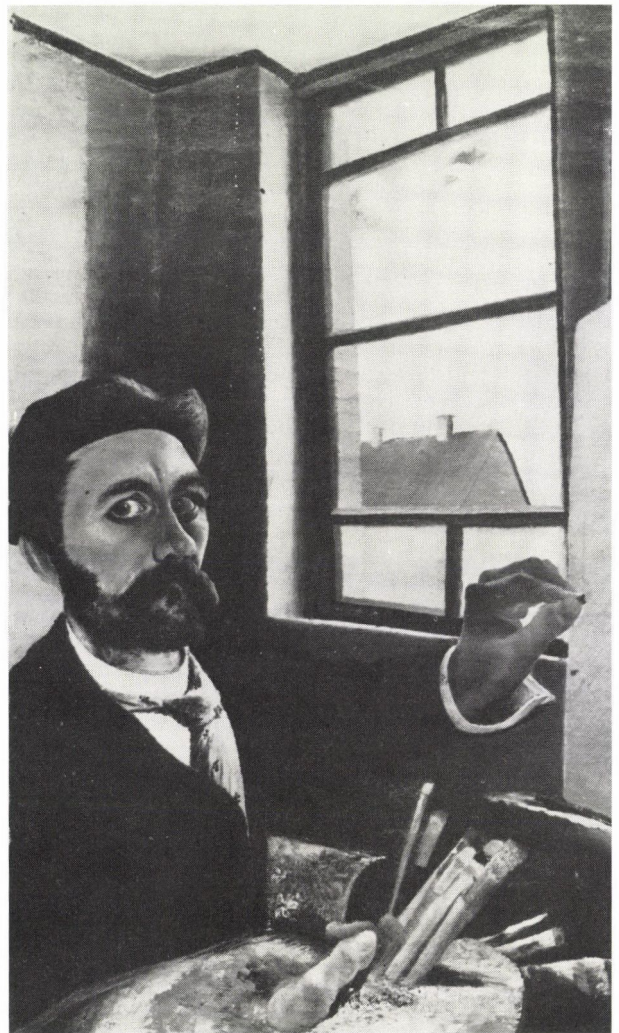
Az elemzések ez idáig inkább Csontváry személyiségével vagy kora aktuális művészeti törekvéseivel hozták kapcsolatba korai önportréját. Az önarcképfestészet hagyományával, az önábrázolás régi toposzaival még nem vetették egybe. Amint az alábbiakból kiviláglik, emez összevetés szélesebb értelemben, a művész-attitűd és Csontváry saját időszemléletének vonatkozásában a századforduló művészetének általánosabb kérdéseire is elvezet minket.

* * *

A művészönarcképek iránt régóta kitüntetett érdeklődést tanúsítottak a műgyűjtők, a művészeti írók és a művészettörténet kutatói egyaránt. Vasari nevezetes művészképmás-gyűjteményének mintájára számos önarckép, illetve művészeket ábrázoló metszetes képsorozat jött létre. A 17. század közepéig kialakult ábrázolási hagyomány szerint a festők önmagukat attribútumaikkal — palettával vagy ecsettel — félalakban vagy csupán szűk képkivágatban ábrázolták.[4] Noha munkaeszközüket gyakran kezükben tartják, e képek mégsem nevezhetők műterem-képeknek vagy festőket megjelenítő életképeknek, hiszen a művészt nem munka közben, munkaköpenyben, hanem „gala”-ban ábrázolják. A 17. század végének akadémiai festői — rangjukat kifejezendő — megcsiszolt parókában, érdemrendjikkel jelenítik meg önmagukat, mondhatni festő-fejedelmeként reprezentálnak a néző előtt.[5] A 16–17. századi önportrék voltaképpen célja nem a személyes karakter vagy privát életvilág bemutatása. E képek elsősorban a festőknek a művészszerellel való azonosulását dokumentálják.

Nemcsak a díszes öltözet tanúskodik az arisztokratikus művészideálról, hanem a kép azon elemei is, amelyeket az utókor a művész közlési vágyával hajlamos magyarázni. A pszichologizáló értelmezés szerint a festő azért ábrázolja önmagát, hogy személyiségét mintegy elfogadtassa a nézővel.[6] Példaként említsük azt a gyakran megfigyelhető mozdulatot, amellyel a festő mintegy kipillant a képből. E konvencionális megoldást a pszichologizáló magyarázaton túl azzal is indokolták, hogy a művész az állványtól elfordulva, oldalra helyezett tükörből festi le önmagát. Az önarcképeket azonban legtöbbször nem oldalra helyezett tükörből, hanem a festendő kép elé, annak sarkába állított tükör képéről készítik. A praktikus okok helyett inkább

retorikai indokokkal magyarázható ez az attitűd. A „zseniális fejfördítés” motívuma, azaz az élenken kifelé forduló, képből kipillantó festő olyan konvenció, amely nem a festési gyakorlatból, hanem elsősorban a művész-szerellel kapcsolatos hagyományból ered. Ez a hagyomány pedig gyakran hivatkozik a festő és a költő szerepének felcserélhetőségére. A Horatius-féle „Ut pictura poesis”, „Ut poesis pictura”-ként is értendő volt, azaz a költészetet „beszélő festészetnek”, míg a festészetet „néma költészetnek” tekintették.[8] A költészettel kapcsolatos teóriák nemcsak a



1. Csontváry Kosztka Tivadar: Önarckép, 1896–1902
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 7572

festészetről szóló elbeszélésekben jelentek meg, hanem ezek nyomait az ikonográfiai tradícióban, s így az önarcképek kapcsán is tetten érhetjük. A költészet s a festészet isteni eredete, s az ebből származó morális cél magyarázza a festőmodell gesztusait és attitűdjét. Például a fej éles elfordulása a testtől olyan retorikai séma, mely a test és lélek ellentétét hangsúlyozza.[9] A megszállott vagy a szellem sugalmazására odafigyelő arcvonásokat nemcsak az önarcképeken, hanem a költészet vagy festészet allegorikus alakjain is megfigyelhetjük: a tágra nyílt szemű műzsák és géniuszok elfordítják a fejüket és a távolba tekintenek, mint akiket magasabbrendű dolgok, az isteni valóság látványa nyűgözött le.

Az elmondottakat igazolja pl. Giorgione metszetben fennmaradt önarcképe is, amelyen a festő Orpheusként ábrázolta önmagát.[10] Képe a költő és a festő azonosságáról tesz hitet. A jobb felé forduló, képből kitekintő Giorgione-Orpheus fájdalmas arcát élesen világítja meg a hold: a művész melankolikus vonásai, pillantása isteni megszállottságról, „furor poeticus”-ról tanúskodnak.[11] E kép is arra utal, hogy az a hagyomány, melynek nyomán a festő önarcképen kipillant a képből, valójában a „költői megszállottság” retorikai hagyományából ered. A „zseniális fejfordítás” motívuma egyike azon ikonográfiai elemeknek, melyek a művészönarcképeken századunkban is tovább éltek.

* * *

Csontváry önarcképe — alapelveit tekintve — pontosan megfelel annak a hagyománynak, melyről fentebb szoltunk. A „furor poeticus” vet lángot Csontváry pillantásában. Öltözte ugyan gála, de annak nem történelmi, hanem e századi, köznapis értelmében. Csontváry a vidéki patikus ruháját viseli. Akár vasárnap délelőtt is felölthetné kékvirágos nyakkendőjét, s kerek kis kalapját.

Már maga az a mozzanat, hogy a festő kalapban ül otthonában a vászon előtt, a hagyományos festőképmásokra emlékezteti a nézőt, noha a régi mesterek divatos barettben, kalapban vagy turbánban festették le inkább magukat.[12] Csontváry számára a megfelelő viselet a kispolgáré. Megjegyzendő, hogy a festő üres vászon előtt ül, a vászon és a paletta így csupán méltóságának — festői hivatásának — attribútumai. Csontváry önportréja éppen kisvárosi mivoltának kendőzetlen vállalásával tűnik ki néhány kortársának önportréja közül. „Tivadar festő”[13] nem öltött papi ruhát, s nem ábrázolta önmagát reneszánsz prófétának, mint Gulácsy Lajos vagy később Czigány Dezső, s távol áll tőle a századforduló szimbolikus, de a korábbi korszak pszichologizáló-romantikus felfogása is. Képén nem találunk olyan ikonográfiai elemet, amelyet jóval korábban a festői gyakorlat ne kanonizált volna.

* * *

„Te leszel a világ legnagyobb napút festője, nagyobb Raffaelnél” — hangzott az égi kinyilatkoztatás Csontváry számára. Az itt használt mondatfűzésből nyilvánvaló: a Raffaellóra való utalás valami rendkívüli értékkel jellel, olyat, amely a világon majdnem a legnagyobb, s melyet túlszárnyalni csak isteni küldetéssel lehet. Csontváry önéletírásából kiviláglik, a festőművészet történetéről a művészek ekkor csak felületes ismeretei lehettek, s így nem tudott sokat magáról a túlszárnyalandó Raffaellóról sem.[14] Írásaiban és kiáltványaiban azonban nem Raffaello az egyetlen nagyság. Hasonlóan mély elismeréssel említi Munkácsyt is „Krisztus Pilátus előtt” című képe kapcsán,

továbbá „festőművészek indult ősz fejedelmünket”, azaz Ferenc Józsefet is.[15]

Csontváry írásainak, vallomásainak értékrendje mindenképpen eltért az aktuális művészeti értékítéletektől. A századforduló után a művészeti élet hangadói Munkácsyt már nem emlegették együtt a reneszánsz nagyságokkal. A nyolcvanas években azonban előfordult ez, mint arra a későbbiekben még visszatérünk. Munkácsy csillaga 1900 után már leáldozóban volt, Ferenc Józsefet mint festőt pedig legfeljebb ügyes dilettánsnak nevezték. Ez az oka annak, hogy Csontváry nézetei a művészkortársakból és kritikusokból egyaránt csak sajnálkozást, fejcsóválást vagy mosolyt váltottak ki és ezért sorolták azokat könnyen a lelki zavarodottság jelei közé. A Csontváry által oly nagyra tartott személyiségek között azonban mégis van rejtett kapcsolat: mindhárman nevezhetők akár festő-fejedelemnek is. Raffaello — mint Munkácsy — kortársai szemében ennek megtestesítője. Munkácsyt a Krisztus Pilátus előtt című képének kiállítása alkalmából (1882) tartott hazai ünnepségek során felhevült hangulatú dythürambusokban dicsőítették. A tiszteletére ekkor kiadott díszalbumban így fogalmaz a festő nagyságáról maga Ipolyi Arnold: „Él a művészet géniusza és dicsősége... Feltámadnak a nagy ősök és Munkácsy helyet foglal közöttük. Titian, Michel Angelo és Rembrandt megnyitva soraikat helyet adnak neki maguk közt kiáltva, testvér lépj közeink”. Munkácsy megjelenését a mennyben a világ legnagyobb festőgénuszai között Lakos Alfréd kis élcrajon örökölte meg.[16] Ezen az égi dicsőségbe belépő mestert Raffaello fogadja kitárt karokkal. A megható jelenetet a háttérből Rembrandt égi ecsettel, égi vásznon meg is örökíti. Raffaellót és Munkácsyt tehát egyaránt illeti a művészek között a festő-fejedelemnek, a géniusznak kijáró rang. Csontváry szerint Ferenc József is festő-fejedelem, hiszen a festészet és a fejedelemség az ő esetében szó szerint összekapcsolódik.[17]

Valószínűnek tarthatjuk, hogy az égi kinyilatkoztatás Raffaellóra való utalása nem a reneszánsz festő művészi produkciójára, hanem inkább Raffaello társadalmi státusára, festő-fejedelem mivoltára értendő, s a sugallat nem jelentett többet mint: „igazi nagy festő-fejedelem válik belőle!”. Ezt az értelmezést közvetve bizonyítja az is, hogy a Raffaelloi személyiség különleges értékéről Csontváry még akkor is meg volt győződve, amikor már túl volt nagy képeinek, a cédrusoknak és a Baalbeknek megalkotásán. Önmagát a reneszánsz mesterrel akkor is összevethetőnek vélte, miután elment megnézni Raffaello munkáit s láthatta, hogy kettejük képi világát, képek témáját csak egyetlen vékonyka szál — Attila iránti érdeklődés — köti össze.[18] Raffaello megingathatatlan tekintélye Csontváry számára elsősorban nem művészettörténeti ismeretekből, hanem a közvélekedésből, a közhitből eredt. Rögtön hozzátehetjük, hogy az égi hang értékítéletével szó szerint megegyezett a közvélemény értékítélete is: annak a kisvárosi miliőnek a véleménye volt ez, amelyből Csontváry származott. Az iglói, gácsi vagy általában véve a felvidéki kisvárosi polgár Raffaellóval kapcsolatos ismereteinek rekonstruálásához azonban előbb a Raffaellóra vonatkozó 19. századi művészeti hagyományt, majd ennek századvégi populáris továbbélését kell szemügyre vennünk.

* * *

Raffaello halála után azonnal kialakult kultusza. Már síremléke is, melyet az általa meghagyottak alapján a Pantheonban állítottak fel, azt tanúsította, hogy a kortársak körében rendkívüli tiszteletnek örvendett.[19] Eltérően a



2. Franz Riepenhausen: „Mi servo di certa idea che mi viene alla mente” (Azon ideákból meritek, melyek bennem lakoznak). Rézmetszet, 1833

korábbi művész-síremlékektől, Raffaello nyughelyét csupán egy Madonna-szobor jelezte, melyet tanítványai készítették el az ő tervei alapján. A festő személyére, akit a szobor alá temettek el, csak egy disztichon emlékeztetett.[20] Raffaello sírja a későbbi művész-síroknak is modelljévé vált. E síremlék tanúságot tesz Raffello és a Madonna különleges kapcsolatáról, nem csupán vallásos értelemben, hanem mintegy szimbolikusan utalva a festőnek az égi ideákkal való kapcsolatára is. Raffaello és az Istenszülő különleges viszonyát ábrázolja az az állítólag Raffaellóra visszavezethető kép is, mely a római Accademia di San Luca programképe volt. Ezen a Madonnát festő Szent Lukácsot látni, valamint Raffaellót, amint a jelenetet maga is szemléli.[21] A Madonnát festő Szent Lukács-jelenet alkalmas volt az emelkedett művészi felfogás kifejezésére, mivelhogy a disegno-elmélettel hozták kapcsolatba.[22] Mária az „imitatio” exempluma is, s analógiát kínált a művészi inspiráció platonikus tanához. Végső soron ezekre a Szent Lukács-képekre vezethető vissza az a tradíció, miszerint a festők a maguk akadémiai-festő voltát Madonna-festőként is reprezentálták.[23] Vagy úgy, hogy Szent Lukácsként, vagy úgy, hogy egy Madonnát ábrázoló kép-pel foglalatoskodva festették le magukat.

Raffaello különös tiszteletének megnyilvánulásai párhuzamosak magával a formálódó zseni-kultusszal is, noha az nem kizárólag az ő személyével kötődött össze. A művész rangjáról, hírnevéről, a művészi alkotás isteni jellegéről szóló gazdag hagyományt egyesek valósággal a „festészeti teológiája”-ként emlegették.[24] Raffaello az évszázadok

során főszereplője a művész isteni rangjával kapcsolatos teóriáknak, írásoknak. Az újabb kori Raffaello-kultusz a 18. század végén s főképpen a 19. század elején teljesedett ki. Az urbinói mester egyik központi alakjává vált a művész-szeni isteni eredetéről szóló romantikus tanoknak. Legendák hivatkoznak arra, hogy rögtön halála után a szentség gyanúja is felmerült vele kapcsolatban, mivel a haláláról értesülő pápa állítólag így kiáltott fel: „Ora pro nobis”.[25] Achim von Arnim, akiről még szólnunk kell, egy helyütt például azt írja a festőről szólva: „Ahol Rafael megfordult, ott úgy tűnt, a föld az éggel csókot vált, az egyszerű nép fiai összekulcsolva kezüket így sóhajtottak: »Szent Rafael könyörögj érettünk»”.[26] A nazarénusok Raffaello-kultuszához szolgál jellemző adalékul, hogy még a Pantheonban lévő sírt is felnyitották, tisztázandó, vajon a római Szent Lukács akadémiai ereklyeként őrzött koponya valóban Raffaelloé vagy sem. A sír felbontásáról, a tisztelők szent borzongásáról Overbeck érdekes levélben számolt be 1833. szeptember 18-án.[27]

Nemcsak a 18. század végén és a 19. század első évtizedében megjelenő Raffaello-életrajzok bővelkednek legendás fordulatokban, hanem a festő romantikus novellák, versek, elbeszélések hőisévé is vált.[28] A két Schlegel és Wilhelm Tischbein a festőt a hasonló nevű arkangyalhoz hasonlítja, s Ludwig Tieck is a benne megtestesülő művészi képesség halhatatlanságáról beszél.[29] Wilhelm Heinrich Wackenroder ismert „Herzensergiessung”-jának címlapján (1797) „Der göttliche Raphael” felirattal a művész ifjúkori arcmását láthatjuk. Tieck és Wackenroder művé-

nek két fontos gondolati eleme a művészet gyakorlatára és elméletére nézve is következményekkel járt. A „Franz Sternbald's Wanderungen”-ben[30] leírt példa, miszerint az északon élő német művészifjú mintegy vágyát követve Itáliába zárandokol, divatba jött a nazarénus festők körében (Kunstpilgeri). Tieck — Wackenroderrel együtt kiadott — másik művében (1797) különösen kiemeli a raffaellói szépségeszmény gyermeki jellegét. A gyermekek — írja a Madonna Sistinával kapcsolatban — okosak és titokzatosak Raffaello művein, hiszen ők még emlékeznek a meny nyekre, az angyalok világára, mivelhogy az sem véletlen, hogy Jézus a kicsinyeket oly szívesen gyűjtötte maga köré.[31]

A nazarénusok különös Raffaello-tiszteletét festői ünnepek is kifejezték. Így pl. halálának 300 éves évfordulóján a mainzi Akadémián felállították katafalkját, körül a falakat megbecsült művei, a drezdai „Madonna”, a „Madonna hallal” és a „Szent Cecília” díszítették. Az ünnepi alkalomra zeneművek és költemények születtek.[32]

Raffaello angyali mivoltának ábrázolása mellett megfigyelhető egy másféle vonulat is a róla szóló irodalmi művekben. Ezek elsősorban a festő szerelmes természetét hangsúlyozták. Így pl. J. J. Heinse „Ardinghelló”-ja (1787) érzéki és világias festőnek ábrázolja őt, s így e könyv forrásává válik a szerelmes művésszel kapcsolatos további történeteknek is.[33] Az égi és a földi szerelem párharca a témája Achim von Arnim 1824-ben megjelent „Rafael und seine Nachbarinnen” című novellájának.[34] Arnim elbeszéli, mint viaskodott Raffaello lelkéért az isteni és a földi-

érzéki befolyás a festő két gyermekkori szerelme képében. Az isteni befolyás közvetítője az igazi szerelem. A Raffaelo-legendák a platonikus szerelemtan romantikus újjáéledéséről tanúskodnak.[35] Ormós Zsigmond így fogalmazza meg ezt Raffaellóról szóló monográfiájában: „A költői, művészi és szerelmi rajongás egy forrásból ered, s a három közül kettő igen gyakran együtt jár”.[35/a] A szerelem helyet biztosít a festő lelkében magának a természeti szépnak. A romantikusok alkotás-teóriái szerint azonban meg kell különböztetni a természet majmolását a természeti szép igazi arcának felfedezésétől, mely utóbbira csak a zseni képes.[36] Arnim novellájának különös alakja az „Affenmensch”-nek nevezett német festőnövendék, akinek egyetlen talentuma utánzóképesége.[37] Raffaellót ezen ügyeskező utánzótól az különböztette meg, hogy igaz szerelme által képes volt felismerni a szépség isteni forrását. Az imént említett romantikus művek nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a 19. század elején a Raffaello életével kapcsolatos képek, ábrázolások is megszorodtak.

* * *

A 18—19. századi históriai zsánerképek között meglepően gyakran találkozhatunk nevezetes festők életéből vett jelenetekkel, a művészek rendkívüli rangjának, társadalmi elismerésének példázataival.[38] Az olyan szcénák, mint pl. „V. Károly császár felemeli Tiziano ecsetjét” (Domenico Pellegrini) vagy „Leonardo da Vinci halála I. Ferenc francia király karjai között” (Francois Guillaume Ménageot,



3. Franz Riepenhausen: „Ritrasso molte donne e particolarmente la sua” (A sok szép nő közül különösen a saját hölgycét festette gyakran). Rézmetszet, 1833



4. Felice Schiavoni: Raffaello és Fornarina, 1833. Szépművészeti Múzeum, ltsz. 89 B

1781; Dominique Ingres, 1818; Cesare Mussini, 1879); „IV. Fülöp bemutatja Velazquezt Rubensnek” (Leon Y Escosura, 1876) alkalmas témák voltak arra, hogy a művészek és a fejedelem egyenrangúságát érzékeltessék. Ennek a felfogásnak már Francisco de Hollanda is hangot adott, mondván: „Nemeseket a császár is kreálhat, ellenben festőket csak maga Isten teremthet”. [39] A Raffaello-témák között is megtalálhatók az efféle jelenetek. Így pl. „Bibbiena kardinális meglátogatja Raffaellót a Farnesiában” címmel állította ki képét Pietro Benvenuti 1831-ben. Raffaello és II. Gyula kapcsolatát dolgozta fel Angelo Visconti is az ötvenes években. Rodolfo Morgari 1880-ban festett képén láthatjuk, hogyan nyújt végső vigaszt Bibbiena kardinális a haldokló Raffaellónak. [40]

A Raffaello életét ábrázoló jelenetek egy csoportja a mestert Madonna-festőként állítja elének. A Riepenhausen-testvérek (Franz 1786–1871 és Johann 1788–1860) által készített, 12 képből álló rajzsorozat feldolgozta a festő életének fordulatait. A sorozatot testvére halála után Johann 1833-ban Rómában sokszorosításban is közreadta. [41] A Riepenhausen-féle jelenetek között láthatjuk a festőállvány előtt meditáló Raffaellót, amint a Madonna Sistina égi jelenésként lebeg előtte. Franz Riepenhausen — aki 1805-ben más nazarénusokhoz hasonlóan katolizált — elsősorban az „angyali” Raffaellót állítja elének képein, így abban a jelenetben, amelyben Raffaellót és szerelmét, Fornarinát ábrázolja, elkerülte a szerelem földi jellegére való utalást. Ez utóbbi metszet a jelek szerint sikeres volt, hiszen a beállítást Felice Schiavoni képén is viszontláthatjuk. Ez utóbbi mű egyik példánya a budapesti Szépművészeti Múzeum tulajdona. [42]

A Raffaello-témájú életképek másik csoportja a festő és modelljének különleges kapcsolatával foglalkozik. A szerel-



6. August Hopfgarten: Raffaello a „Madonna della sedia” című képét festi. Litográfia, 1839



7. Horace Vernet után Paul Delaroche: Raffaello a Vatikánban. Rézmetszet, 1833

mes Raffaellót ábrázolja pl. Jean Auguste Dominique Ingres-nek 1813-ban készült, s ma a Fogg Art Múzeumban (Cambridge) lévő képe. [43] Ezen a díszes öltöztetű Fornarinát szerelmese ölében láthatjuk. E képet akár Ingres programképének is tekinthetjük. A jelenet érdekessége, hogy a festő nem szép kedvesét figyeli, hanem elfordulva tőle az általa festett Fornarina-félaakra pillant, mintegy éreztetve a „reál” és „ideál” közötti helyes alkotói kapcsolatot. (A kép másik változatán Fornarina arcával kedveséhez simul.) Alexandre Evariste Fragonard képe még jobban hangsúlyozza kettejük gyöngéd viszonyát: Raffaello a modell kebelén igazgatja az ingvállat, beállítva őt egy, a Madonnát gyermekkel ábrázoló képhez. A festmény hangulata csaknem frivol. [44]

Raffaello nemcsak a szerelem segítségével ismeri fel az isteni szépséget, hanem a természetben és a nép között jártában-keltében is. Az ábrázolások efféle tanulsága nem véletlen, ugyanis a nazarénusok a természetet tartották egyetlen tanítómesterüknek. Ezért ábrázolták oly gyakran a rajzolás eredetének régi legendáját is. [45] A Plinius által leírt történet szerint Dibutadesz szeretőjének árnyképét körberajzolva fedezte fel a rajzolást. Ezt a legendát transzponálta Raffaellóra az a történet, miszerint a festő a híres Madonna della Sedia című képét a piacon meglátott szép parasztnő láttán festette egy, a kezügyébe kerülő hordófenékre. Ez a történet ihlette meg Dionisi Facontit és Carlo Zattit is a század közepén. E jelenet egyik későbbi változatát Gombrich is felidézte a Madonna della Sedia-ről szóló tanulmányában. [46] Maga a legenda először állítólag 1820-ban, egy német gyermekkönyvben bukkant fel. Mint ilyen, különben csupán egyik változata a hasonló legendás jeleneteknek: Raffaello gyönyörűséget találva a szép fiatal anyában, rögtön Madonna-képet rajzol. A legismertebb e képek közül Horace Vernet-é, aki 1833-ban állította ki



8. Johann Baptist Kirner: Raffaello egy osteriában találkozik Michelangelóval. Litográfia, 1849

„Raffaello a Vatikánban” című művét, mely aztán vejének, Paul Delaroche-nak metszetében hamar közismertté vált.[47] Vernet tanítványai körében festi meg a nép közé elvegyülő Raffaellót, míg Michelangelót magányosnak, emberkerülőnek ábrázolja a képen.[48] A két művész eltérő habitusát szemlélteti Johann Baptist Kirner műve is, melynek címe: „Raffaello egy osteriában találkozik Michelangelóval”.[49] A romantikusok felfogása szerint a természeti szépet elsősorban a „romlatlan nép” körében lehet fellelni, abban a népben, mely még nem távolodott el a természet-től, azaz az „isteni”-től. Az osteriában megpihenő olasz család rokonszenvvel figyel az udvari viseletbe öltözött Raffaellót, akinek kezét — bizonyára megérezvén a festőben az isteninek közelségét — egy, az anyja ölében ülő kis bambino áhitattal meg is csókolja. Michelangelo a néptől elhúzódva, magányosan ül az osteria egyik sarkában.

Az imént felsorolt jelenetek, melyeknek hőse Raffaello, hozzájárultak a festő személyével kapcsolatos ikonográfia formálódásához is. Fontos állomása e folyamatnak, hogy a művész életéből vett jeleneteket Peter van Cornelius szimbolikus-allegorikus értelemben is felhasználta. Az Alte Pinakothek freskódíszé a nevezetes festők életének jelenetso-raival mintát teremtett a későbbi művészeti múzeumok monumentális díszítéséhez. Maga Cornelius „A Festészet története” címet adta sorozatának, monográfiusa azonban szellemesen „lefestett művészettörténelem”-ként emlegeti

azt.[50] A történetiség és művészetteória kötött frigyét e freskókon, a mű egyben a corneliusi művészettelfogás illusztrációja is. Cornelius koncepciója elsősorban a nazarénusok neoplatonikus elveire épült, meghatározó szerepe volt benne a fejlődésgondolatnak. Az Alte Pinakothek sorozatán belül ezért bő teret szentelt a Raffaellóra vonatkozó jeleneteknek, mivel szerinte ő volt az egyik csúcspont a művészek hierarchiájában. Az urbinói mesterről szóló képsorozat középpontjában — a kupola középképén — Raffaellót láthatjuk, amint megjelenik a Madonna előtt a hasonló nevű arkangyal kíséretében. A kupola cikkelyeiben életének kiemelt jelenetei sorakoznak: „A gyermek Raffaello az atyai házában”; „Raffaello Perugino műhelyében”; „Az ifjú Raffaellót Bramante bemutatja II. Gyula pápának”; „Raffaello a Vatikánban”. Mint a felsorolás mutatja, a corneliusi értelmezés szerint Raffaello az „isteni”-hez közel álló zseni, s ezért is főképpen gyermekként, vagy gyermekifjúként ábrázolja a festő.[51]

A sorozat mondandója szerint a művészet történetét nem formai problémák vagy a stílus fejlődésének története-ként kell látnunk, hanem mítoszként, mely magatartási és alkotáslélektani mintákat nyújt. Már az Alte Pinakothek emelkedett stílusú és tartalmú ábrázolásai is mintegy szakralizálják a művészet történetét, illetve annak hőrszait.[52] A nazarénusok számára a művészet szakralizálásának legfontosabb eszmei alapjául a vallás és a művészet

szoros szövetsége szolgált. Az Alte Pinakothek programjában Cornelius e szövetség megjelenítését tűzte ki célul. A művészet és religio kapcsolatát négy jelenet állítja elénk (ezek egyben a különféle művészeti ágak szimbólumai is):

Dávid hárfán játszik — poézis;

Salamon megítéli templomának modelljét — építőművészet;

Szent Lukács a Madonnát festi — festőművészet;

Szent Cecília orgonán játszik — zene.

A Raffaello-sorozat, mint a nagy mű főszólamának melléktémája, e fenti szimbólumkörnek alárendelve jelenik meg.

A nevezetes festőművészekkel kapcsolatos elbeszélések és ábrázolások tehát elsősorban nem a régi mesterek stílusát állították a középpontba, hanem mintegy kijelölték az imitatio példáját a kortársak számára. Ez a törekvés elvezetett a „Madonna-festő” ikonográfiai jelentésének bővüléséhez is. A Madonna-festő mint toposz immár általános

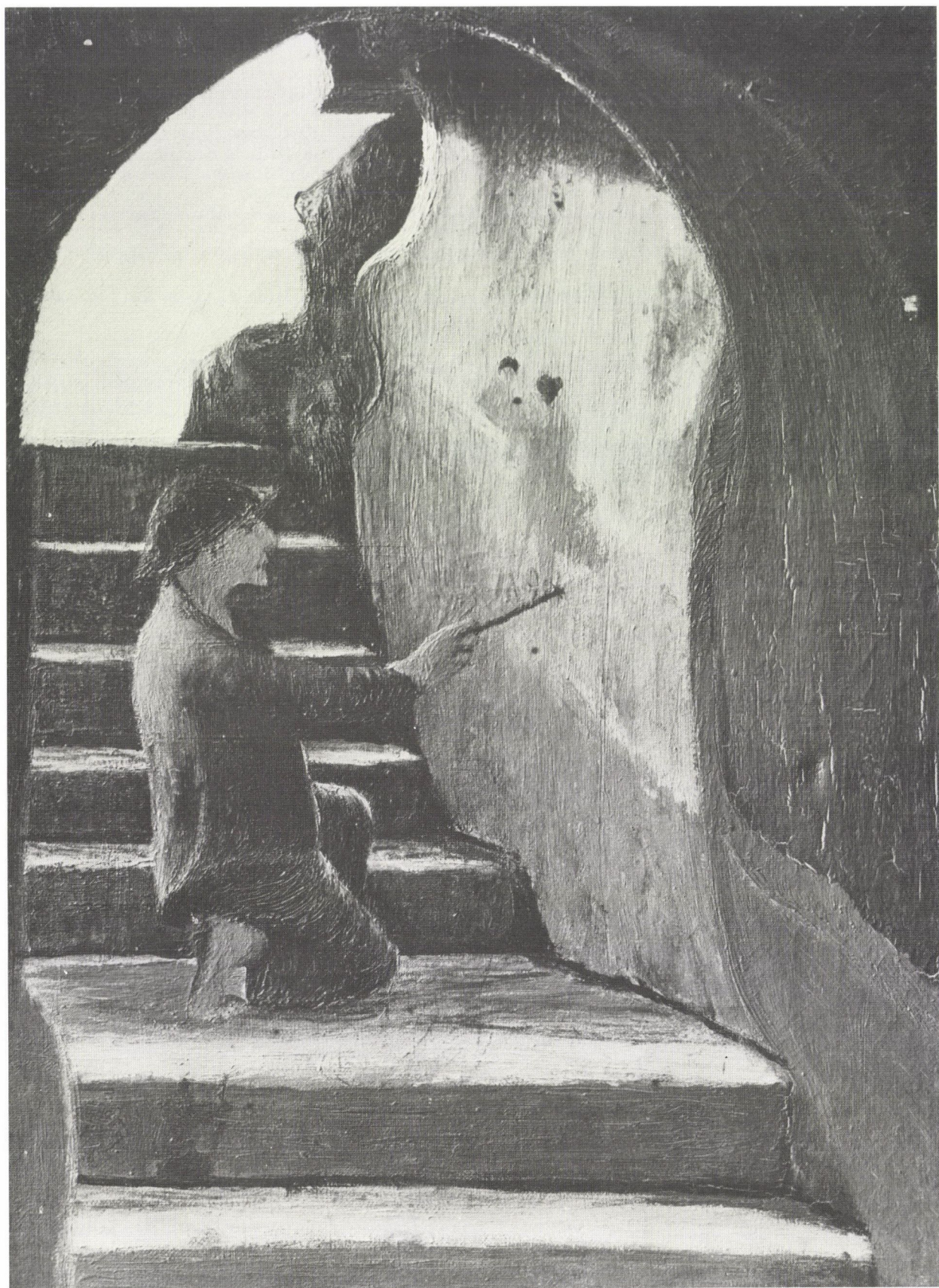
értelemben jelenik meg a müncheni Neue Pinakothek homlokzatán. A német festők római stúdiumait ábrázoló festmény bal oldalán Wilhelm Kaulbach a nazarénusok csoportját Madonna-festőkként ábrázolja. A jelenet a Vernet-i ötlet parafrázisaként hat: Overbeck és társai felismerik a római parasztasszonyban a Madonnát.[53]

A reneszánsz festőhőseit glorifikálja Munkácsy Mihály mennyezetképe is a bécsi Kunsthistorisches Múzeum lépcsőházában (1890). Ezen az illuzionisztikus képen a római Pantheon kupolája borul a csarnokszerű ideál-atelier fölé. Barátságos vitát folytatnak itt Raffaello és Leonardo, Michelangelo elfordulva tőlük töpreng eljövendő művein, Tiziano növendékeit oktatja. A kép bal oldalán festőállvány előtt munkálkodó festőt látunk, akinek ecsetje alól nagyméretű Madonna vagy Mária-jelenet bontakozik ki. A kupolából alálebeg Fama és Gloria szárnyas alakja, a dicsőség palmaágát hozva a festőgénuszok számára.[54]

★ ★ ★



9. Munkácsy Mihály: *A reneszánsz apotheózisa*, 1890. (*A művészet diadala*) A bécsi Kunsthistorisches Museum lépcsőházának mennyezetképe



10. Csontváry Kosztka Tivadar: *Festőlegény*, 1898. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 6586

Raffaello kultuszának magyarországi nyomait is megtalálhatjuk. A 18. század végén működő hazai folyóiratok képzőművészeti vonatkozású írásai között már határozott nyomai vannak a kialakuló Raffaello-kultusznak. Nem meglepő, hogy a klasszicizáló ízlésű szerzőknek, mint pl. Kazinczy Ferencnek kedvelt festője ő. Fontos jelenség ugyanakkor, hogy a romantika képviselői is szívesen hivatkoznak rá: a romantikus eredetiség-eszmény megtestesítőjének tartották már a tizedes évek második felében.[55] Önálló művet Ormós Zsigmond szentelt a festőnek 1867-ben, mely az egyik első magyar nyelvű művészmonográfia.[56] Ormós feldolgozta az addig megjelent Raffaello-életrajzok többségét és bő teret szentelt a vele kapcsolatos legendáknak is. Részletesen ír azokról a találgatásokról, melyek Raffaello szerelmes természetére vonatkoztak. Ormós könyve után két évtizeddel Szász Károly fordításában jelent meg Gustav Planche Raffaello-életrajza, mely — noha általánosításokra épül — az előbbinél árnyaltabb képet nyújt a festő életéről.[57]

A szorosabban vett művészettörténeti irodalom hazai kialakulása után a művészekről szóló történetek egy részét demitologizálták. Ugyanakkor, ezzel párhuzamosan a populáris irodalomban tovább éltek a művész-mitoszok. Raffaello életének egyes jelenetei megelevenednek a folyóiratok, almanachok népszerű lapjain. Még a század utolsó harmadában is számos jele van a nazarénus zsenikultusz továbbélésének. Minden jel szerint ezek a nézetek mély benyomást gyakoroltak Csontváryra is.

A szalon-literatúra néhány példáját is meg kell említe-

nünk. A Hölgyfutár pl. 1857-ben ír Raffaellóról, s megemlíti, hogy a művész gyermekkorában az atyai ház udvarfalára elsőként egy Madonna-képet festett.[58] Ezt az esetet 1862-ben a Szépművészeti Csarnok karcolata is elmeséli.[59] 1863-ban egy M. Xavér nevű szerző hosszabb elbeszélést tett közzé Raffaello életéről. A 9 éves gyermek első próbálkozását egy, atyja által félredobott ecsettel M. Xavér így meséli el: a kép a falon lassanként „valami csodás bűvös rajzolatban tűnt elő, hogy maga a gyermek működése közben egyszer csak felkiáltott...”. M. Xavér a jelenet csodaszerű jellegét sugallja: „ki hitte volna akkor, hogy e semmi, még csak említésre sem szert tevő festőnek sarjadéka az lesz egykoron, ki előtt nem népek, nemzetek, országok, de egy világ művészete fog meghajolni! *A kis magból ki várta volna az óriási fát* (kiemelés tőlem S. K.), a kis fénytől ki a lángzó üstököst, mely feltűnik fényével, ámulat, s zavarba ejtve mindenkit, ki hitte volna, hogy ott a porban ecsettel babráló gyermek oly koronát fog szerezni ecsetével, minőt nem viseltek királyok... Igen, mert Raphael a festészet királya...”[60]

Érdeménél hosszabban idéztük a Hölgyfutár leírását, mivelhogy benne majd minden elem megtalálható, mely a Csontváryhoz 1880-ban intézett égi szózatban is felbukkant.[61] A gyermek Raffaello éppen úgy viselkedett, mint maga Csontváry, akit hasonlóképpen elragadott az első próbálkozás élménye. De megtalálható a szövegben a „királyi festő”, aki előtt egy világ hódol, a kis mag, továbbá a zseniális gyermek motívuma is. Nem tudhatjuk, ismerte-e ezt a leírást Csontváry. Kis képében azonban, mely Ma-



11. Franz Riepenhausen: „Cresciuto che fu, comincio a esercitarlo nella pittura” (Testben és művészetben egyként gyarapodott). Rézmetszet, 1833

donna-festő, illetve Festőlegény címen ismert, a kis Raffaellót sejtethjük, amint térdre ereszkedve az atyai ház falára festi a Madonnát.[62] Igaz ugyan, hogy más festőkkel, így pl. Poussin-nal és Giottóval kapcsolatban is felmerül a zseniális festőgyermek, mint toposz,[63] a fenti leírások azonban, továbbá Csontváry Raffaello-élménye valószínűvé teszik, hogy a kép valóban a kis Raffaellót ábrázolja első műve alkotásakor. Csontváry festménye 1931-ben került elő a gácsi patikából. Kiállítva nem volt a festő életében, így címe is utólagos. Az 1936-os Fränkel-szalón-beli kiállításon Madonna-festő címen szerepelt. Ybl Ervin szerint azonban a kép festőlegényt ábrázol, amint a falra pompeji táncosnőket fest.[64] Noha Csontváry aszketikus szellemétől idegen volt, táncosnőket, hódolattal, féltéren ereszkedve festeni, ezt az érvelést elfogadta a Csontváry-irodalom, s azóta a kép a Festőlegény címet viseli. A kép témája azonban nagy valószínűséggel az eredeti címadást fedi: a zseniális gyermek Madonna-képet fest a falra. A nőalak lebegő körvonalai, s a jobboldalt tartott gyermek a Madonna Sistina beállítására emlékeztet, a kis piktor pedig maga Raffaello. Közvetlenül meg kell jegyezni, hogy Raffaello valóban festett egy képet Urbinóban, melyről a hagyomány is tudott: ezt a képet, kiemelve a falból, ma is őrzik szülőházában. Ez a kép azonban nem emlékeztet a Madonna Sistina beállítására. Kép és történet már korábban elvált egymástól. Így pl. Riepenhausen idézett sorozatában szintén

feldolgozta Raffaello gyermekkori Madonna-képének történetét. Az ő képe sem az Urbinóban őrzött képpel foglalkozva ábrázolja a gyermek-festőt, hanem egy Angyali üdvözlés festése közben. Így tehát valószínű, hogy Csontváry képén a Madonna Sistina mintegy Raffaello névjegyeként szerepel, a festő célja nem a valóságos történet rekonstrukciója volt, hanem a legendáé. Csontváry nem képi és formai ismeretek, hanem közkeletű irodalmi toposzok alapján festette meg a gyermek Raffaellót.

Az 1860-as évek idézett népszerű tárcái a zseni-kultuszt népszerűsítették. Hasonló célzatú volt az a Raffaellóról szóló színmű is, melyet Várady Antal írt a század végén a festőről. Várady 1854-ben született, azaz egy évvel volt fiatalabb Csontvárynál. Főképpen színművei révén vált ismertté, a Színművészeti Akadémia tanára és titkára, később a Petőfi társaság főtitkára, halálakor udvari tanácsos. Irodalmi munkássága a népiskolai olvasókönyvektől Goethe- és Molière-fordításokon keresztül saját színművekig terjed, de foglalkozott esztétikával is. Raffaellóról írt négyfelvonásos drámáját a Nemzeti Színház mutatta be 1894-ben.[65] A témaválasztás közönségigényről tanúskodik.

A mű központi problémája Raffaello és a modell kapcsolata. A festő arról panaszkodik, hogy modell nélkül nem tudja ideáit kifejezni. Új szerelme feltűnése után azonban befejezi félbehagyott Madonna-képét. A dráma konfliktusának lényege éppen ez: az égi szűznek lehet-e modellje egy



12. Csontváry Kosztka Tivadar: Szerelmespár (Raffaello/Csontváry és modell-műzsája), 1902–1903. Magántulajdon



5. Jean Auguste Dominique Ingres: Raffaello és Fornarina, 1814 Magányjűtemény, Amerikai Egyesült Államok

bűnös kapcsolatba esett leánya? Várady művének azonban nem a mindennapi prűdéria és a zseni szabadságának összeütközése adott aktualitást, hanem a zseni-kultusz általában véve.

A festő és modell szerelmének kapcsolata Csontváryt is megihlette. Műve az irodalomban „Szerelmespár” címen fut, eredeti címe szintén ismeretlen.[66] Hogy ez esetben is festőről van szó, bizonyítja a kép háttérében lévő üres festővászon — melyhez hasonló a bevezetőben említett Önarcképen is láthatunk —, továbbá a művész hagyományos, tollas kalapja.

Cesare Ripa — ikonográfiájában — a „capriccio” (Ripa értelmezésében a fantázia) allegorikus alakját tarka tollakkal gazdagon dekorált fejdísszel jelenítette meg. Ezt a fejdíszet aztán a festőképmásokon is alkalmazták, mintegy utalásként a művész ideáinak sokféleségére.[67] A tollas kalap vagy turbán még a 19. században is a festők gyakran alkalmazott attribútuma, noha eredeti, pontos jelentése időközben bizonyára elhalványult.

A szerelmespár ábrázolása Csontváry képen szintén hagyományos: Ingres képen Raffaello Fornarinával hasonló összeborulásban ül. A Csontváry képen látható festő kissé mereven eltartja arcát műzsájától, akinek kerek, modern kalapja mellé kis virág, margaréta van tűzve. A karosszék végén, hangsúlyosan ábrázolva, furcsa dísz függ láncon: makk-szerű nagy mag, mely bizonyára ígérete a festő eljövendő nagyságának. (Figyelemre méltó, hogy M. Xavér a mag-hasonlatot használja fentebb idézett elbeszélésében Raffaellóval kapcsolatban.) Csontváry naplójából kiderül, hogyan is értelmezte ő a lánc és a mag jelentését: a megőrzendő fajta-tulajdonság, a gondosan őrzött alkotóerő szimbólumának tekintette azt. „Energia és művészet lappang a magban, amelyben él a virág, a gyökér, a fa koronája és a jövő fája a magja. . .”[68] írja a magról szólva. De a

lánc is szimbolikus elem: „a látóképesség az alkotó erőhöz van csatolva s az energiához láncolva (kiemelés tőlem S. K.), ha mi a láncszemekből nap nap után egyet leadunk és más érdek szolgálatára felhasználunk, a láncot megrövidítettük, ezzel látóképességünk természetadta határait megsűkítettük.”[69]

A mag-szimbólum központi helyet foglal el Csontváry személyes mitológiájában, hiszen az égi sugallat pillanatában kis magot talált a tenyerében saját eljövendő nagyságának ígéretéért. Szimbolikus értelmű tehát a festő felőli oldalon ábrázolt kilencszemű láncon függő óriási mag, ahogyan szimbolikus értékű a balra látható táji kivágat is, mely a műzsaszerű modell mögött magát a természetet jelenti. A kép, mint már utaltunk rá, a művész és modell-szerelmese hagyományos ikonográfiájára épít,[70] s talán csak a leány kalapja mellé tűzött kis margaréta láttán vélhetjük, hogy a szerelmes Raffaello lehet a kép voltaképpeni hőse. Egyes legendák szerint ugyanis Raffaello pékné-szerelmét voltaképpen Margarétának hívták. Margarétáról különben Passavant nyomán szólt Ormós Zsigmond is fentebb már említett monográfiájában.[71]

Noha Csontváry e művei a történeti zsáner műfajának körébe sorolhatók, mégsem érezzük képein historizálásnak a régi témák feldolgozását. Esetében nincsen szó olyasféle kosztümröködésről, a régmúlttal való bűjőcskáról, mint amit pl. Gulácsy képei tárnak elénk. De nem köthetjük azokat a korábbi korszak voltaképpeni historizmusához sem. Csontváry más képeit is ez a sajátosság jellemzi. Motívumai sok történeti elemet is tartalmaznak, de szorosan



13. Zichy Mihály: Raffaello és modellje, 1872 Szénrajz, lappang

kötődnek Csontváry jelenéhez is. Legjellemzőbb e tekintetben utolsó, félbemaradt műve: „A magyarok bejövetele”. A vonuló, deli hadak fölött feltűnik a képen a mondbeli turulmadár is Attila kardjával. Az esemény azonban nem az ezer év előttinek rekonstrukciója — mint pl. Feszty Árpádé —, hanem Csontváry életidejében zajlik: ő maga a kompozíció főszereplője. Írásaiban e jelen idejűséget az igealak használatában is tetten érhetjük, így pl. jelen idejű mondatokban fogalmazza meg a Baalbeknél gyülekező hunokról szóló látomását: „... látjuk... Damaszkusz felől a sasokat közeledni, egynek karmaiban szorongatott pengével, Attila vállaira repülni. E penge hozta Turul után felülről egy hang indul: Te leszel a világ legnagyobb hadvezére, letöröd Rómát s elfoglalod Pannoniát nemzedet részére. Ideges meglepetés fokozta légnyomás — földalatti moraj, por — felhő kavargás, lovak nyerítése, ágaskodása, levegő remegése, a Római templomoknak összedőlése és a föld rengése...” stb.[72]

A régmúlt nemzeti- és kultúrhéroszaival való tökéletes azonosulása révén Csontváry a múlt és a jelen közötti kontinuitást vagy inkább azonosságot érzékelteti, ellentétben historizáló kortársaival, akik számára a múlt: exemplum csupán. A historizmus szülőanyja ugyanis a múlt diszkontinuitásának érzete volt.[73] A múlt szükséges az önmeghatározáshoz, ezért a historizmus művészei állandóan felidézik, kosztümös jelenetként újrajátsszák azt, noha tudják, semmi befolyása sincs a mára.[74] Csontváry eredetiségének titka épp abban rejlik, hogy úgy alkotott, mint aki nem sejtí, a régmúlt értékviszonyai véglegesen érvényüket veszítették. Világképe statikus, jelenetei, noha túlnyomórészt történeti és profán témákat állítanak elének, egy szakralizált világ moccanatlan fényébe vannak zárva.

Csontváry naivitását egyesek próféciaira, vallásosságra való hajlandóságával, mások patológiájával magyarázzák.[75] A magunk részéről nem kívánunk Csontváry lelki jelenségeinek minősítésébe beleszólni, csupán az általa képviselt eszmékör kultúrhistoriai mozzanataira korlátozzuk figyelmünket.

* * *

Akármi volt is Csontváry alkotói indítéka, a művész szerepről vallott felfogása, mint az a fentiek nyomán nyilvánvaló, egy korábbi korszak értékrendjével állt közelebbi kapcsolatban. Ezt az érdekes problémát Csontváry kapcsán először Klaniczay Tibor vetette fel 1965-ben.[76] Klaniczay úgy véli, hogy Csontváry látásmódja nem saját korának, hanem a 19. század utolsó harmadának felel meg. Hasonlóképpen korábbi művészeti mozgalmakkal, közelebből a romantikus tájfestészettel való rokonságát hangsúlyozza Jászai Géza is.[77] Az ötvenes-hatvanas években élénk vita zajlott Csontváry értékelésével kapcsolatban, s sokan voltak, akik a naiv művészekkel, pl. Henry Rousseau-val állították párhuzamba.[78] Németh Lajos és Szabó Júlia Csontváry egyes motívumainak előtörténetét is kikutatták és rámutattak a festőnek a századvég szimbolizmusával való kapcsolatára.[79]

Kétségtelen, hogy Csontvárynak a művész-szerepével kapcsolatos felfogása eltért sok kortársától, s ezt érzékletesen szemlélteti Raffaellohoz való viszonya. A Madonna-festő és a szerelmes Raffaello mint képtéma szimbolikus értelmű nemcsak Csontváry, de más művészek esetében is. Csontváry Raffaello-kultuszával érdekes összevetést kínál Zichy Mihályé, aki 1872-ben festett egy Madonna-festő Raffaellót ábrázoló képet.[80] Ezen azonban semmi nyoma sincs az áhitatnak, a Madonna-pózban álló modell csupán

érzéki örömök forrása, és nem több. Zichy, a nagyvilági, rendkívüli műveltségű világfi, játékos gunyorossággal festi meg azt a jelenetet, amelyet Fragonard és Ingres előtt jó negyven évvel hasonló értelemben már megfogalmaztak, mint azt fentebb már kifejtettük. Zichynek a művész-szereppel kapcsolatos felfogásáról fogalmat alkothatunk „Ábránd a festékesláda felett” című képe alapján (1876): itt a művészt hajbókoló bohócként, Harlequinként látjuk, amint rámutat az általa teremtett hősökre: Íme ilyenek vagytok ti! Zichy önmagát társadalmon kívüli lényként, bohócként ábrázolta, s nem véletlenül, hiszen a bohóc vagy bohém képe a művész-szerep újabb szimbóluma volt a század utolsó harmadában.[81]

Az eddigiek alapján nyilvánvaló, hogy Zichy és Csontváry eltérő módon viszonyultak a művész tradicionális szerepéhez: amíg Csontváry következetes folytatója a nazarénus művészetteológiának és a művész-fejedelem hagyományának, addig Zichy szkeptikus e hagyománnyal szemben. Zichy székszepe azonban nem jár a hagyomány teljes negligálásával. A művész saját, újfajta szerepét a tradíció átértelmezésével, a Madonna-festő ikonográfiájának blaszfémikus megújításával fogalmazza meg.

Ismét másféle felfogásról tanúskodik Ferenczy Károly önarcképe, melyen a festő beállítja képéhez modelljét.[82] Itt már egészen eltűnnek a téma historizáló elemei (pl. Raffaello, aki beállítja modelljét), a festő önmagát mutatja be a hagyományos szerepben. Az első pillanatban banálisnak tűnő ábrázolás egyben Ferenczy művész-szereppel kapcsolatos vallomása is: az akt — azaz a szép természet — szemünk előtt transzponálódik képpé azáltal, hogy a festő beilleszti a modell mögött ábrázolt, reneszánsz keret által körbefogott síkba. Ferenczy Önarckép modellel című műve a valóság áttűnését, képpé való „átfordulását” ábrázolja, azt a lebegő pillanatot, amikor a natura szemünk előtt hirtelen esztétikumká, klasszicitássá magasodik.

* * *

Csontváry, Zichy és Ferenczy egyazon témakört, a művész és modell kapcsolatát választották képeik témájául. Műveik jelentését csupán saját kultúra-világuk alapján lehet megérteni. A haladás, az aktualitás fogalmaival, vagy a lineáris fejlődésteóriákkal e „kultúra sziget-világok” nem tárhatók fel; jellemzésükre inkább megfelel a „párhuzamos különidejűség” kifejezés.[83]

A fejlődésteóriák általában abból az előfeltevésből indulnak ki, hogy a nemzeti kultúrák homogén kulturális térben, a KOR mitikus impulzusaira adott kollektív válaszok alapján jönnek létre.[84] A korszakra vonatkoztatott fejlődésteóriák azonban eszköztelenek egy-egy életmű immanenciájával szemben. Csontváry, Zichy és Ferenczy egyazon problémára — a művész és a természet viszonyára — adott különböző válaszai arról tanúskodnak, hogy mindegyikük saját külön történelmében élve fogalmazta meg kérdéseit. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy egymás mellett, párhuzamosan, de mintegy különidejűségben éltek. Felhozott példáink mintha igazolnák Ernst Bloch sorait: „Nem mindenki van ugyanabban a Mostban. Csak látszólag vannak ott, azáltal, hogy ma láthatók. De ez még nem jelenti, hogy együtt élnek a többiekkel”.[85]

A „párhuzamos különidejűség” gondolata jól hasznosult az újabb néprajzi, etnológiai és kultúra-történeti kutatásokban, noha e fogalom kapcsán ma már felismerhetők annak sajátos buktatói is.[86] Bloch a különidejűség fogalmát totális érvényességűnek tartotta, mely, értelmezése szerint egyes társadalmi csoportok világképét önmagában



14. Ferenczy Károly: *Festő és modell*, 1904. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 2579

is jellemezni képes. Az újabb kultúra-történeti elemzők ezzel szemben a különidejűség viszonylagosságát hangsúlyozzák. Egyes kulturális jelenségek több, míg mások kevesebb hagyományelemet tartalmaznak, végletes konzervativizmus vagy végletes utópizmus ritkán járja át egy-egy személy életviszonyait, teljes életvilágát. „Az elavult gyakran előre tör: a nyúlról és a teknősről szóló mese korunk legrealistább állatmeséi közé tartozik...” írja H. Bausinger.[87] A modernizáció folyamatában kitapinthatóvá válnak a kulturális önelvűség, a kulturális regionalitás, a „kultúrában lévő kultúrák” különféle jelenségei is.[88]

Annak ellenére, hogy — példánknál maradva — Csontváry műveinek létrejötte, saját minősége nem származtatható maradéktalanul életének közegéből, a felvidéki kisvárosi miliő jelenségeiből, ez utóbbiak feltárása hozzásegíthet minket a festő világképének mélyebb megismeréséhez.[89] Csontváry statikus világképe önmagában is megérdemli a

kutató figyelmét, noha ez a világkép nem ad, nem adhat teljes magyarázatot műveinek — formavilágának — szuggesztivitására.

E szuggesztivitásnak ugyanis csupán egyik forrását jelentik maguk a művek; a másik forrás mibennünk, szemlélőkben van. Mibennünk, akik Csontváry „utókor”-ában élünk. A kérdést minden bizonnyal előbb-utóbb úgy is fel kell tennünk: vajon számunkra, kései utódok számára Csontváry statikus világképe miért vált oly különösen fontosá? Megszállott tekintetű önarcképe, fájdalmas-fenséges magányos cédrusai mennyiben változtak a mi önarcképünké, mondhatni szimbolikus képekké nemzettudatunkban? Vajon vannak-e a Csontváry életmű befogadásának mítoszelemei, melyek azok, s miért váltak azzá?

S immár kinek lesz bátorsága közülünk erre válaszolni e szomorú napokban?[90]

Sinkó Katalin

1 Isteni kinyilatkoztatás Csontváry számára. *Csontváry önéletrajza*: Csontváry emlékkönyv 1976, 67.

2 MNG Ltsz.: 7572. Képe *Németh L.* 1964, V. tábla.

3 Cikkeiket idézi Csontváry emlékkönyv 1976, 238, 254.

4 Az önarcképek egyik csoportját rejtett önarcképnek nevezzük. Ezek a festők önmagukat egy jelenet résztvevőjeként ábrázolták. Az önálló művészportrék elsősorban a gyűjtők igényeinek kielégítésére készültek, s ezek közül is kiemelkedik Vasari portré-gyűjteménye: *Prinz, W.* 1966.

Speciális önarcképgyűjtemény létrejöttével kapcsolatban lásd: *Prinz, W.* 1971. Az Önarcképek ikonográfiájával kapcsolatban Van Dyck művészképmásainak volt nagyobb hatásuk. Van Dyck rajzokat készített ahhoz a sorozathoz, melyet „Iconographie” címmel különböző antwerpeni metszők segítségével adtak ki (dátum nélkül), majd 1645-ben újabb címmel 100 portrét jelentettek meg.) *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum*. . . stb.). Ennek a sorozatnak a portréfelfogása még sokáig éreztette hatását az önarcképeken is. Braunschweig, Katalógus 1980, 14, továbbá 31—33. jegyzet; *Raupp, H.-J.*, 1984, 45—160. A műre Buzási Enikő hívta fel figyelmemet.

5 A nemesként reprezentáló festők közül elsősorban Rubens említendő, aki megkapta a nemesi rangot is. A festőművészt mint a szabad művészet kedvelőjét és „virtuoso”-t is nemesi rang illette meg, mivelhogy a szabad idő kedvelés szerinti eltöltése a nemesek kiváltsága volt. Braunschweig, Katalógus 1980, 14. Az udvari ember magatartását szemléltetik a francia akadémiai festők portréi, melyek a barokk „portrait d'apparat” típusához sorolhatók. Az ezektől eltérő művészportrék, mint pl. a festőköpenyes, a turbános stb. ábrázolások másféle hivatásról, a festőhivatás másféle pátozásáról tanúskodnak. *Raupp, H.-J.* 1984, 150—154.

6 A pszichologizáló értelmezés példája *Waetzoldt, W.* 1908 és *Benkard, E.* 1927 műve. Ezt az értelmezést vitatta *Neumeyer, A.* 1964. Itt emlékezünk meg arról, hogy a művész-szereppel kapcsolatos ikonográfiai kutatások terén úttörő munkát végzett *Pigler Andor*. Ő volt az az első, aki kutatásait a művész-hivatásról vallott felfogás 17—18. századi változásaira alapozta: *Pigler A.* 1953/4. Az önarcképkutatás állomásait áttekinti *Raupp, H.-J.* 1984, 7—16.

7 Azon képek esetében is, melyek szándékosan érzékeltetik az önportré tükörkép jellegét, allegorikus tartalomról van szó. Pl. Annibale Carracci 1585-ben festett önarcképén a tükörkép a lát-szatvilág hazug jellegét fejezi ki. *Hartlaub, G. F.* 1951; *Raupp, H.-J.* 1984, 309.

8 *Dresdner, A.* 1915, 98; *Rensselaer, W. L.* 1940, 297—299; *Lee, R. N.* 1940; *Spencer, J. R.* 1957; *Blunt, A.* 1959; *Raupp, H.-J.* 1984.

9 Braunschweig, Katalógus 1980, 20; *Raupp, H.-J.* 1984, 190—193.

10 A kép csak David Teniers másolatában, illetve metszetéből ismert, amely a Theatrum Pictorum 1658-as kiadásában jelent meg. Braunschweig, Katalógus 1980, 19 és 61 jegyzet; *Raupp, H.-J.* 1984, 183—184.

11 A poétikai hagyomány 19. századi továbbéléséről lásd: *Hörisch, J.* 1979, 41—48. A furor poeticusról: A manierizmus esztétikája. In: *Klaniczay T.* 1976, 386—387; *Bialostocki, J.* 1982, 116; — *Raupp, H.-J.* 1984.

12 Braunschweig, Katalógus 1980, 21; *Raupp, H.-J.* 1984, 103—106.

13 A „Tivadar festő” szóhasználat a szerző részéről nem fraternizálás, hanem így jelölte magát Csontváry egyetlen jelzett képén (Visszatekintő nap Trauban, jelzése: „Trau, 1902 festé Tivadar az Országháznak ajándékul”).

14 *Csontváry, Önéletrajz* 1982, 26—27.

15 *Csontváry, Önéletrajz* 1982, 28—29, 60. A Ferenc Józseffel kapcsolatos idézet forrása Csontváry levele a Fővárosi Tanácsnak: Csontváry emlékkönyv 1976, 102; „Energia és művészet, a Teremtő ihletettsége az Isten ujjai; ezt bölcs királyunk is bírja: ő reá vár a feladat — Ő fogja eldönteni mi történjen tovább...” írja másutt. *Pertorini, R.* 1966, 105.

16 Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi képcsarnok, Ltsz.: 19/1952.—A „festő-fejedelem” toposza szoros kapcsolatban áll a művészgénusz tiszteletével. Már Vasari hangsúlyozta, hogy Raf-

fello nem úgy élt, mint egy festő, hanem úgy, mint egy fejedelem: *Vasari* 1978, 504.

17 Ferenc József gyermekkorában rajzolgatott, melyben tanító mestere Johann Nepomuk Geiger volt. A fejedelem, mint a nemzet génusza a monarchikus állameszmény újabb kori történetében fontos szerepet játszott. Lásd: *Neumeyer, A.* 1938—39, 159—163, továbbá *Sinkó K.* 1991, 12—14.

18 „Még a XV. (sic!) században is Leonardo mérnöki távlatával szemben egyetlen egy Raffael volt az, akit a pozitívum ihlete meglátogatott és a plein air távlatba beavatott, de a legmagasabb fokot ő sem érte el” — írja Csontváry. *A Pozitívum. Csontváry, Önéletrajz* 1982, 63.

19 *Schütz-Rautenberg, G.* 1978.

20 Ez a Bembo kardinális által írt disztichon is hozzájárult Raffaello kultuszához, hiszen azt állította, hogy Raffaello fölülmúlta a természetet. „Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci rerum magna parens, et moriente mori.” Magyarul: *Vasari* 1978, 506. („Ez itt Raffaello; a dolgok nagy szülőanyja félt tőle, hogy legyőzi, amíg él, és félt, hogy halálával ő is meghal”). Itt köszönöm meg Király Erzsébetnek a disztichon értelmezésében nyújtott segítségét. A természetet felülmúló festő egyébként vándormotívum, melynek példáiról és ókori előzményeiről lásd *Kris—Kurz* 1934, 69—87.

21 A képet gyakran másolták és kompozíciója állítólag Raffaello-ra megy vissza. A képen látható Raffaello-portré alapján Carlo Marratti 1675-ben egy büsztöt készítettett Raffaello sirjának kiegészítésére, melyet egy metszetén is megörökített. Raffaello kultuszának jellemző példája, hogy e metszet lemásolása volt Anton *Raphael Mengs* első komolyabb munkája 13 éves korában: *Ost, H.* 1965, 281—298.

22 *Panofsky, E.* 1960; *Wimmer, M.*, 1962 158; *Marosi E.*, 1976 28, 139, 408.

23 Példáit bőségesen idézi *Pigler A.* 1974 I. 448—480; *Raupp, H.-J.* 1984, 197—198.

24 *Sedlmayr, H.* 1958, 171; Raffaello, mint az ideális művész alakja jelenik meg a 17. századi művész-ikonográfiában is. *Raupp, H.-J.* 1984, 160—165.

25 *Rehberg, F.* 1824, 39; — Az esetet megemlíti *Ormós Zs.* 1867, 50. is.

26 A német írásmód szerint az arkangyal és a festő Rafael nevét egyformán írják. *Arnim, A. v.* 1957, 50.

27 *Ormós Zs.* 1867, 57.

28 A romantikus költők Raffaello kultuszáról lásd: *Grimm, H.* 1913, 256—320; — *Ebhardt, M.* 1969, 115—124.

29 Mayer-Hepner citált művében úgy fogalmaz, hogy a romantikusok „művész-szentté” emelték Raffaellót. *Mayer-Hepner, G.* tanulmánya *Arnim, A. v.* 1957 kiadásában. Ugyanakkor magyarázatot kívánna az a jelenség is, hogy már a 18. században festők és szobrászok szívesen vették fel Raphael nevét a maguké mellé. Így pl. Anton Mengs és Georg Donner sem a keresztségben kapták a Raphael nevet keresztnévük mellé. *Pigler, A.*: Georg Raphael Donner. Leipzig—Wien 1929, 7.

30 *Tieck, L.* 1798.

31 *Tieck—Wackenroder* 1799, 36; *Ebhardt, M.* 1969, 124. Az atelier-képeken szereplő gyermekekről lásd: *Winner, M.* 1962, 158.

32 *Grimm, H.* 1913, 304.

33 A szerelmes természetű Raffaellóról szóló legendák is végső soron a Vasari-féle életrajz egyes megjegyzéseinek alapulnak, melyek szerint Raffaello korai halálát a mértéktelen testi örömmök és titkos szerelmi ügyek okozták. *Vasari* 1978, 503; *Werner Hofmann* az Ardinghello-ban megfogalmazott művészettelfogást „hedonistishe Kunstreligion”-nak nevezi. *Hofmann, W.* 1983, 52.

34 *Arnim, A. v.* 1957. Arnim novellája 1824-ben jelent meg először.

35 A platonikus szerelemtanról lásd *Klaniczay T.* 1976, 311—326.

35/a *Ormós Zs.* 1867, 27.

36 Az imitatio és a maniera összefüggéseiről lásd: A manierizmus esztétikája. In: *Klaniczay T.* 1976, 354—357.

37 Az Affenmensch alakját Arnim a neoplatonikus művészet-

teória szimbólumhagyományára támaszkodva alkotta meg, ugyanis az „imitatio” allegorikus ábrázolásain az utánzás negatív értelmének kifejezésére gyakran a majom alakja szolgált.

38 Haskell, F. 1971, 55—85.

39 Idézi *Kris-Kurz* 1934, 57.

40 A romantikus történeti festészetet feldolgozó katalógus főképpen itáliai 19. századi katalógusadatok alapján 1827—1900 között több mint 60, Raffaello életével foglalkozó képet sorol fel. A témák nagy vonalakban a következők voltak:

- 1 Raffaello gyermekkor
- 2 R. búcsút vesz családjától, mielőtt Perugiába utazik
- 3 Perugino gondjaiba veszi
- 4 Fra Bartolomeo műhelyében
- 5 Bramante megmutatja R.-nak egy ház tervrajzát, amelyre megbízást kapott
- 6 Bramante bemutatja R.-ot II. Gyula pápának
- 7 Raffaello és II. Gyula
- 8 Raffaello és Fornarina
- 9 Agostino Chigi bemutatja Fornarinát R.-nak
- 10 R. Fornarina karjaiban keresi a nyugalmat, melytől őt a rohanó idő megfosztja
- 11 R. és Fornarina a Colosseumban
- 12 R. ihletet keres Fornarina arcán
- 13 R. Fornarinát rajzolja
- 14 R. műhelyében a Madonna di San Lucát festi
- 15 R., akit egy gyönyörű asszony s két gyermeke elkápráztatt, elképzei a Madonna della Segiola c. képet
- 16 Bibbiena kardinális meglátogatja R.-ot a Farnesinában
- 17 R. látogatása Michelangelónál
- 18 R. utolsó percei
- 19 R. halála
- 20 R. elhagyatott dolgozószobája a festő halálakor
- 21 X. Leó meglátogatja R. holttestét
- 22 Fornarina Giulio Romano házában, R. gyászszertartásán
- 23 R. temetése
- 24 R. egy műve vázlatán gondolkodik
(Király Erzsébet fordítása alapján.) In: *Romanticisme Storico*, 1974, 107—110.
- 41 Pontos címe: Vita di Raffaello da Urbino disegnata ed incisa de G. Riepenhausen in XII. Tavole. Roma é. n. Szépművészeti Múzeum grafikai tár, B. f. 115. A sorozatról lásd *G. Meyer-Hepner* tanulmányát in: *Armin*, A. v. 1957, 102—103.
- 42 (Felice Schiavoni 1803—1881) Szépművészeti Múzeum Ltsz. 89 B. A kép egy változata szerepelt a II. Veneto e l’Austria c. kiállításon No. 106 (Verona, Katalógus 1989, Cifka Péterné szíves közlése, melyet itt köszönök meg.)
- 43 Haskell, F. 1971, 64, 6. kép
- 44 Alexandre Evariste Fragonard (1780—1850), Jean-Honoré Fragonard fia.
- 45 Rosenblum, R. 1957, 279—290.
- 46 Raffaello Madonna della Sediája. In: *Gombrich*, E. M. 1985, 63, 71. kép; Carlo Zatti 1810—1899; Dionigi Faconti 1865.
- 47 Haskell, F. 1971, 65, 8. kép
- 48 Raffaello és Michelangelo állítólagos ellentétének ábrázolása *Quatramère de Quincy*: Histoire de la Vite et des Ouvrages de Raphael című könyvére megy vissza. Paris 1824. Haskell F. 1971, 63—65.
- 49 Johann Baptist Kirner (1806—1866). A kép metszője W. French és a mű a Payne’s Universum c. kiadványban jelent meg. *Albert Henry Payne* az Englische Kunstanstalt Leipzig kiadója. 1842—1870 között 68 füzetben jelentette meg „Universum und Buch der Kunst” című acélmetszetekből és litográfiákból álló képgyűjteményeit, melyek többsége a kor sikeres képeinek reprodukciója.

50 Bielmeyer, S. 1983.

51 Winner, M. 1962, 158 szól a gyermekek szerepéről az atelier-képeken.

52 Bielmeyer, S. 1983, 47—48, 76—78. A művészet-religio egyik profétája *August Wilhelm Schlegel*, aki 1800-ban költeményt is írt „Der Bund der Künste mit der Religion” címmel. A kérdéstről lásd még: *Die Nazarener* 1977, 27—36.

53 Kaulbach elválasztja e képén a zsánerfestők csoportját — ezek a táncoló parasztokat festik — a nazarénusok csoportjától. Ez

utóbbiak számára a népi téma, a szép parasztasszony az ideális festészet forrása, hiszen Madonna-képet festenek róla. Kaulbach képe ugyanakkor az „idealizmus” és a „realizmus” egyenrangúságáról is tanúságot tesz. *Wurzbach*, A. v. 1871, 44—45; *Mittlmeier*, W. 1977.

54 A bécsi Kunsthistorisches Múzeum lépcsőházában Hans Makart által festett lunettaképek között megtaláljuk Raffaellót is az imént tárgyalt kontextusban: Madonna-képet rajzol egy fiatal anyáról. Vázlatának illusztrációját (Wien, Österreichische Galerie Inv. N. 3755/b) lásd: *Hans Makart und der Historismus in Budapest, Prag und Wien. Ausstellung in Schloss Halbturn*, 1986. No. 20; — A művészeti múzeumok díszítőrendszeréről a historizmus korában: *Plagemann*, V. 1967; *Deneke—Kashnits* 1977; — *Oberhammer* V., 1983.

55 1796-ban hosszabb dolgozatot szentel Sándor István Sokfelé-je Raffaellónak, lásd *Papp Júlia*: Képzőművészeti ismeretek és a „művészettörténeti gondolkodás” kezdetei Sándor István írásai-ban. In: *Magyar Könyvszemle* 1989/4., 360; Kazinczy Raffaellóval kapcsolatos nézeteiről lásd: *Csatkai* E. 1983, 28. A hazai romantika Raffaello-kultusza még nincs teljes mélységében feltárva, megemlíti azonban *Fenyő* I. 1976, 64, 121. A hazai festők és a nazarénusok Raffaello kultuszának kapcsolatát megpendíti *Jávorka* A.: Melegh Gábor Bécsben (1817—1832). *Művészettörténeti Értesítő* XXXIII. 1984, 51—57.

56 Bielmeyer, S. 1983, 47—61; A kortárs kritikusok közül ki kell emelnünk Ormós Zsigmondot, akinek Corneliusról szóló monográfiája mintegy közvetítette hozzánk is az akadémizmus német eredményeit. Ő Cornelius fent említett művéről azt írja, hogy az nem más, mint „Vasari képekben”. *Ormós* Zs. 1862.

57 *Ormós* Zs. 1867; *Planche*, G. 1887, 4—35.

58 N. N.: Rafael Sanzioról. *Hölgyfutár*, 1857, 370; A történet egyik forrása F. Rehberg, aki szerint Raffaello az atyai ház udvarának falára festette a képet. Rehberg a szülői ház feliratát is citálja. *Rehberg*, F. 1824, 32.

59 A. F.: Sanzio Rafael. In: *Szépművészeti Csarnok*, 1862. dec. 20., 121—122.

60 M. Xavér: Nevezetes festők életéből. Rafael Sanzio. *Hölgyfutár*, 1863, II. félév, 606.

61 Pertorini R. ezt az élményt pszichotikus élménynek nevezi. *Pertorini* R. 1966, 36—40.

62 MNG Ltsz.: 6586. *Németh* L. 1964, 185.

63 A gyermek-festő, illetve a senki álta sem tanított gyermek-zseni igen széles körben elterjedt vándortéma. Példáit gazdagon sorolja *Kris—Kurz* 1934, 25—46.

64 *Ybl* E. 1960, 132.

65 *Váradi Antal*: Rafael. Az Ország-Világ könyvesháza. Amateurr kiadás. Budapest 1894.

66 Magántulajdon; *Németh* L. 1964, 189.

67 Braunschweig, Katalógus 1980, 21; — *Raupp*, H.-J. 1984, 177.

68 Idézi: *Pertorini* R. 1966, 100; A magról: *Szabó* J. 1979, 363—387.

69 Idézi *Pertorini* R. 1966, 126—127; A mag-élmény és Csontváry családi nevének szlovák értelme (Kostka = egy bizonyos mag neve) között Lükő Gábor összefüggést tételez fel. *Lükő* G. 1984, 551—553. Az adatra Csernitzky Mária hívta fel figyelmemet.

70 A modelljébe szerelmes művész ókori toposz, mely közismert pl. Pygmalion legendájából és Apelles és Campaspe történetéből is *Kris-Kurz* 1934, 49, 77; Csontváry képe kapcsán asszociálhatnánk Rembrandt és Saskiára is, a drezdai önarckép (1635) azonban, mint azt újabban kifejtették, tulajdonképpen a „Tékozló fiú” bibliai történetére utal. *Raupp*, H.-J. 1984, 314—315.

71 *Ormós* Zs. 1867, 52.

72 *Pertorini* R. 1966, 103.

73 *Croce* B. 1931, 451—466; *Götz*, W. 1970, 196—212; *Bergmann*, W. 1990, 136—139.

74 A kosztümös önreprezentációról a 19. században lásd *Hartmann*, W. 1976, 33—35.

75 *Pertorini* R. 1966; *Maksay* L. 1964, 7—11.

76 *Klaniczay* T. 1976, 433—450.

77 *Jászai* G. 1965.

78 *Bihálji-Merin*, O. 1984, 170. a naivok művészetét történelmen és stílusokon kívüli művészetnek határozza meg, Csontváry

azonban nem tekinti naiv művészek. A „történelmen kívüli” művészet feltételezése önmagában is történelemszemléleti kérdés. A magunk részéről inkább egyetértünk a dolgozat végén kissé részletesebben kifejtett „párhuzamos különidejűségek” kifejezés által jelölt történelemszemlélettel. Csontváry és a naiv művészet kapcsolatáról heves vita zajlott az ötvenes évek végén és a hatvanas években. *Németh L.* 1964, 156—158; — Csontváry emlékkönyv 1976, 148—150; 194, 218—219.

79 *Németh L.* 1964, 155; *Németh L.* 1980, 84—85; *Szabó J.* 1978, 363—388.

80 Zichy több Raffaello témájú képet festett. *Berkovits I.* 1964, 65.

81 *Berkovits I.* 1964, CXXIV tábla, 2; A bohóc-problematikához lásd *Starobinski, I.* 1970 és *Szabolcsi M.* 1974 műveit.

82 *Genthon I.* 1964, oeuvre-katalógus 176. MNG. Ltsz.: 2579. A kép 1904-ben készült.

83 Ernst Bloch 1932-ben fejtette ki először a nem egyidejűség teóriáját, melyet műveinek újabb kiadásaiában továbbfejlesztett. *Bloch, E.* 1989.

84 Az idő és a homogén történeti hagyomány problémájával a történettudomány a szociológia befolyása nyomán került szembe. A történettudomány tudománytörténetében átfogó módon tekinti át ezt a kérdést *Groh, D.* 1977, 311—349; A homogén történeti kor kritikáját lásd: *Ludsz—Rönsch* 1977, 60—101; — *Nipperdey, T.* 1977, 295—297.

85 *Bloch, E.* 1989, 111.

86 H. Bausinger a néprajztudomány történelemszemléletének kritikája kapcsán mélyíti el ezt a fogalmat. *Bausinger, H.* 1989, 32—33.

87 *Bausinger, H.* 1989, 24.

88 „Beváltatlan” történeti tradíciókon Bausinger olyan szubkulturalis jelenségeket ért, melyek bizonyos mértékig szemben állnak az uralkodó kulturalis jelenségekkel. *Bausinger, H.* 1989, 32—34.

89 A milió kutatására nem holmi kulturalis determinizmus szellemében volna szükség, hanem hogy feltárhatóak legyenek az életmű — a kulturalis környezet és az individuális adottságok alkotta — valóságos csomópontjai. Csontváry önmítoszaiban kiemelkedő szerepe volt a kollektív — nemzeti — mitológiáknak, személyes életvilága úgy tűnik, nem érthető meg szociokulturalis közegének megismerése nélkül. Legfontosabbnak e vonatkozásban Csontváry és környezete sajátos időképét tarthatjuk, s ezen belül a múlthoz és jövőhöz fűződő konkrét viszonyát. Az idővel kapcsolatos szociológiai kutatások áttekintése kapcsán W. Bergmann is hangsúlyozza, hogy „az egyéni időkép szociális kontextusba ágyazódik, ezért az időkép eltérő volta nem az egyénben, hanem az őt övező szociális környezetben gyökerezik.” *Bergmann, W.* 1990, 127.

90 E sorok írása közben kaptam a megrendítő hírt Németh Lajos váratlan haláláról.

IRODALOMJEGYZÉK A JEGYZETEKBE HASZNÁLT RÖVIDÍTÉSEKKEL

- Arnim, A. v.* 1957 Arnim, Achim von: Raffael und seine Nachbarrinnen. Mit einem Nachwort von Gertrud Meyer-Hepner. Berlin 1957
- Bauch, K.* 1930 Bauch, Kurt: Ernst Benkard: Das Selbstbildnis. In: Kritische Berichte 1930/31, 10—25.
- Benkard, E.* 1927 Benkard, Ernst: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Berlin 1927
- Bausinger, H.* 1989 Bausinger, Hermann: Párhuzamos különidejűségek. In: Ethnográfia 1989/1—3, 24—37.
- Bergmann, W.* 1990 Bergmann, Werner: Az idő a szociológiában. Szakirodalmi áttekintés az „időszociológiai” elmélet és kutatás helyzetéről. In: Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok. Válogatta Gellériné Lázár Márta. Budapest 1990, 117—174.
- Berkovits I.* 1964 Berkovits Ilona: Zichy Mihály élete és munkássága. Budapest 1964
- Bialostocki, J.* 1982 Bialostocki, Jan: Régi és új a művészettörténetben. Budapest 1982
- Bielmeier, S.* 1983 Bielmeyer, Stephanie: Gemalte Kunstgeschichte. Zu den Entwürfen des Peter Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek. Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 106. München 1983
- Bihajli-Merin, O.* 1984 Bihajli-Merin, Oto: A naivok festészete. Budapest 1984
- Bloch, E.* 1989 Bloch Ernst: Korunk öröksége. Budapest 1989
- Blunt, A.* 1959 Blunt, Anthony: Artistic Theory in Italy 1450—1600. Oxford 1959
- Braunschweig, Katalógus 1980 Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs. Raupp, Hans Joachim: Selbstbildnisse und Künstlerporträts — Ihre Funktion und Bedeutung. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum 1980
- Croce, B.* 1931 Croce, Benedetto: Antihistorismus. In: Historische Zeitschrift 143 (1931) München—Berlin 451—466.
- Csatkai E.* 1983 Csatkai Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. Budapest 1983
- Csontváry emlékkönyv 1976 Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásából és a Csontváry irodalomból. Szerkesztette és írta *Gerlőczy Gedeon* és *Németh Lajos* Budapest 1976
- Csontváry, Önéletrajz* 1982 Csontváry Kosztka Tivadar: Önéletrajz. Budapest 1982
- Deneke—Kahsnitz* 1977 Deneke, Bernhard—Kahsnitz, Rainer (Hrsg): Die Kunst- und Kulturgeschichten Museen im 19.

- Jahrhundert. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd 39. München 1977
- Dresdner, A.* 1915 Dresdner, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München 1915
- Düsseldorfer Malerschule, Katalógus 1979 Die Düsseldorfer Malerschule. Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, 1979. Mainz/Rhein 1979
- Ebhardt, M.* 1969 Ebhardt, Manfred: Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romanticismus. Dissertation, Göttingen 1969
- Fenyő I.* 1976 Fenyő István: Az eredetiség-program kialakulása és kritikai értelmezése 1817—1822 között. In: Az irodalom resp. publikációjáért. Budapest 1976, 15—66.
- Genthon I.* 1963 Genthon István: Ferenczy Károly. Budapest 1963
- Gombrich, E. H.* 1985 Gombrich, Ernst H.: Reneszánsz tanulmányok. Budapest 1985
- Götz, W.* 1970 Götz, Wolfgang: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffs. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV (1970) 196—212.
- Grimm, H.* 1913 Grimm, Hermann: Das Leben Raphaels. Stuttgart—Berlin 1913
- Groh, D.* 1977 Groh, Dieter: Strukturgeschichte als „Totale” Geschichte? In: Theorieprobleme, 1977
- Hartlaub, G. F.* 1951 Hartlaub, G. F.: Zauber des Spiegels in der Kunst. München 1951
- Hartmann, W.* 1976 Hartmann, Wolfgang: Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. München 1976
- Haskell, F.* 1971 Haskell, Francis: The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting. In: The Art Quarterly XXXIV. Spring, 1971
- Hofmann, W.* 1982 Hofmann, Werner: Der Künstler als Kunstwerk. Vortrag auf der Tagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Lüneburg, 24—29. 1982
- Hörisch, J.* 1979 Hörisch, Jochen: Ut Poesis Pictura. Korrespondenzen zwischen der Düsseldorfer Malerschule und der romantischen Dichtung. In: Düsseldorfer Malerschule, 41—48.
- Jászai, G.* 1965 Jászai Géza: Csontváry kritikai jegyzetek. München, 1965
- Klaniczay T.* 1976 Klaniczay Tibor: Hagományok ébresztése. Budapest 1976

- Kris—Kurz 1934 Kris, Ernst—Kurz, Otto: Die Legenden vom Künstler. Wien 1934
- Lee, R. N. 1940 Lee, Rensslaer W.: Ut Pictura Poesis in the Humanistic Theory of Painting. In: Art Bulletin XXII. (1940) New York
- Ludz—Rönsch 1977 Ludz, Peter—Christian und Rönsch, Horst-Dieter: Theoretische Probleme empirischer Geschichtsforschung. In: Theorieprobleme 1977, 60—101.
- Lükő G. 1984 Lükő Gábor: Csontváry zárandokútja. In: Jelenkor, 1984 június, 551—553.
- Maksay, L. 1964 Maksay László: Csontváry festészetének lélektani indítékai. In: Művészet 1964, 7—11.
- Marosi E. 1976 Marosi Ernő: Emlék márványból és homokkőből. Budapest 1976
- Mittlmeier, W. 1977 Mittlmeier, Werner: Die Neue Pinakothek in München 1843—1854. Planung, Baugeschichte und Fresken. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 16. München 1977
- Die Nazarener, 1977 Die Nazarener (Katalógus). Ausstellung. Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut. Frankfurt am Main 1977
- Németh L. 1964 Németh Lajos: Csontváry Kosztka Tivadar. Budapest 1964
- Németh L., 1980 Németh Lajos: Baalbek. Budapest 1980
- Neumeyer, A. 1938 Neumeyer, Alfred: Monuments to Genius in German Classicism. In: Journal of the Warburg Institute II. London 1938—39
- Neumeyer, A. 1964 Neumeyer, Alfred: Der Blick aus dem Bilde. Berlin 1964
- Nipperdey T. 1977 Nipperdey, Thomas: Kulturgeschichte, Sozialgeschichte, Historische Anthropologie. In: Theorieprobleme 1977, 286—310.
- Ormós Zs. 1862 Ormós Zsigmond (Siegmond von): Peter von Cornelius und seine Stellung zur modernen deutschen Kunst. o. O. 1862
- Ormós Zs. 1867 Ormós Zsigmond: Urbinói Santi Rafael. Temesvárott, 1867
- Ost, H. 1865 Ost, Hans: Ein Ruhmesblatt für Raphael bei Maratti und Mengs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 28 (1965) Heft 415, 281—298.
- Oberhammer, V. 1983 Oberhammer, Vincenz: Munkácsy Mihály menyezetképe a bécsi Kunsthistorisches Múzeum lépcsőházában. Annales de la Galerie Nationale Hongroise. Bp. 1983 3.
- Panofsky, E. 1960 Panofsky, Erwin: Idea. Berlin 1960
- Pertorini, R. 1966 Pertorini Rezső: Csontváry patográfiája. Budapest 1966
- Pigler, A. 1953/4 Pigler, Andor: Neid und Unwissenschaft als Widersacher der Kunst. In: Acta Historiae Artium I. (1953/4) 215—235.
- Pigler A. 1974 Pigler, Andor: Barockthemen Bd. I—II. Budapest 1974
- Plagemann, V. 1867 Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790—1870. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 3. München 1967
- Planche G. 1887 Planche Gusztáv: Művészek csarnoka (Ráfáel, Michel Angelo, Leonardo da Vinci) (Szász Károly fordítása). Budapest 1887
- Prinz, W. 1966 Prinz, Wolfram: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Beiheft zu Band XXII., 1966
- Prinz, W. 1971 Prinz, Wolfram: Die Sammlung der Selbstbildnisse in der Offizien. Geschichte der Sammlung. Berlin 1971
- Raupp, H.-J. 1984 Raupp, Hans Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim—Zürich—New York 1984
- Rehberg, F. 1824 Rehberg, Friedrich: Rafael Sanzio aus Urbino. München 1824
- Rensselaer, W. L. 1940 Rensselaer, W. Lee: Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting. In: Art Bulletin XXII (1940) 197—269.
- Romanticismo Storico, Katalógus 1974 Cataloghi Romanticismo Storico. Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti 1973—1974. Centro di Edizioni, 1974
- Rosenblum, R. 1957 Rosenblum, Robert: The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism. In: Art Bulletin 1957, 279—290.
- Schütz-Rautenberg, G. 1978 Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstler-Grabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien Dissertationen zur Kunstgeschichte 6. Köln—Wien 1978
- Sedlmayr, H. 1958 Sedlmayr, Hans: Kunst und Wahrheit. Hamburg 1958
- Sinkó K. 1991 Sinkó Katalin: A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai. In: Monumentumok az első háborúból. Budapest 1991
- Spencer, J. R. 1957 Spencer, John R.: Ut Rhetorica Pictura. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20, 1957
- Starobinski, J. 1970 Starobinski, Jean: Portrait de l'artiste en saltimbanque. Genève 1970
- Szabó J. 1979 Szabó Júlia: Néhány ikonográfiai előzmény Csontváry cédrus festményeihez. In: Janus Pannonius Múzeum Évkönyve XXIII. Pécs 1979
- Szabolcsi M. 1974 Szabolcsi Miklós: A bohóc mint a művész önarcképe. Budapest 1974
- Theorieprobleme, 1977 Theorieprobleme der Geschichtswissenschaft. Herausgegeben von Theodor Schieder und Kurt Gräbig. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977
- Tieck, L. 1798 Tieck, Ludwig: Franz Sternbald's Wanderungen. Berlin 1798
- Zieck—Wackenroder Tieck, Ludwig—Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Phantasien über die Kunst für Freude der Kunst. Hamburg, 1795. Újra kiadva: Jakob Minor: Tieck und Wackenroder. Deutsche National-Literatur, Bd 145. Berlin—Stuttgart—o. J.
- Vasari, G. 1978 Vasari, Giorgio: A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete. Válogatta és a bevezetőt írta Vayer Lajos. Budapest 1978
- Verona, Katalógus 1989 Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città Venete 1814—1866. Verona, Palazzo della gran Guardia 1989
- Waetzoldt, W. 1908 Waetzoldt, Werner: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908
- Winner, M. 1962 Winner, Matthias: Gemalte Kunsttheorie zu Gustav Courbets „Allegorie réelle” und der Tradition. In: Jahrbuch der Berliner Museen 4 (1962)
- Wurzbach, A. v. 1871 Wurzbach, Alfred von: Wilhelm v. Kaubach. Wien, Pest, Leipzig 1871
- Ybl E. 1960 Ybl Ervin: Csontváry Tivadar kevésbé ismert festményei. In: Művészettörténeti Értesítő 1960, 127—140.

DER MADONNENMALER KÜNSTLERROLLE UND HISTORISIERUNG IN DEN SELBSTBILDNISSEN VON CSONTVÁRY

Tivadar Csontváry Kosztka's künstlerischer Lebensweg begann mit einer Revelation. Der Apothekergehilfe Csontváry zeichnete fleißig während seiner Mußestunden, als er eines Tages plötzlich eine himmlische Stimme zu hören vermeinte, die ihm verkündete: „Du wirst der größte „Sonnenweg“-Maler der Welt werden, größer als Ráfáel“.

Nach diesem Erlebnis arbeitete Csontváry noch Jahre lang in der Apotheke bis er genügend Geld zusammengespart hatte, um nach München zu gehen und mit seinen Studien zu beginnen. Die Gewißheit seiner Berufung machte ihn zum Maler. Er glaubte, sein Schicksal wäre dem Raffaels ähnlich, der allgemein als ein „göttliches Genie“ angesehen wurde.

Ein Teil der Fachliteratur ist der Ansicht, Csontváry sei infolge seines pathologischen Seelenzustandes zum Maler geworden. Bisher konnten jedoch jene Momente nicht erschlossen werden, die ein Licht auf seine Beziehung zu Raffael werfen würden.

Raffael ist eine herausragende Gestalt des Geniekultes. Die über seine Person verbreiteten Mythen, das sich mit seiner Kunst befassende Schrifttum sind die Quellen dieses Kultes. Bereits unmittelbar nach seinem Tod erschien seine Gestalt auf Darstellungen, die ihn mit der himmlischen Hierarchie, vor allem mit der Jungfrau Maria in Beziehung brachten. Als eine Grundlage der mit Raffael zusammenhängenden Ikonographie diente die Ideenlehre. Demgemäß wurde Raffael oft als die Madonna malend dargestellt. Im 19. Jahrhundert waren die Raffael-Legenden auch im Kreis der Nazarener beliebte Themen. So schilderte die 1825 von den Brüdern Riepenhausen auf 12 Blättern herausgegebene Stichserie verschiedene Ereignisse aus seinem Leben. Eine der Darstellungen zeigt Raffael als Kind, während er sein erstes Madonnenbild malt, eine andere den Liebenden mit seiner Fornarina. Auch A. D. Ingres hat letzteres Thema gemalt. Die lange Reihe von Darstellungen des in sein Modell verliebten Malers zeugt für das im 19. Jahrhundert neu zum Leben erwachte Leben der platonischen Liebe. Nach der Nazarenischen Kunsttheorie ist der größte Lehrmeister der Künstler die Natur selbst, somit soll der Künstler die göttlichen Ideen in erster Linie in der Natur zu entdecken suchen. Diesem Gedankengang folgend ist auch das naturnahe „unverdorbene“ Volk Hüter der aus Gott entsprungenen Schönheit. Diese Idee wird von jenen Darstellungen suggeriert, die Raffael inmitten des Volks zeigen. Der Maler entdeckt in der schönen Bäuerin die himmlischen Züge und malt ein Madonnenbild von ihr. Auch Joseph Vernets und August Hopfgartens Gemälde schildern diese Szene. Peter Corne-

lius hat auf seinem Fresko in der Alten Pinakothek die oben erwähnten Raffaelthemen in einen allegorischen Kontext gestellt verewigt. Diese Freskenserie ist ein wichtiges Denkmal der sich mit Raffael auseinandersetzenden „Kunst-Theologie“.

Auch im Bereich der ungarischen Kunst sind Raffael-darstellungen wohlbekannt. So malte z. B. Mihály Zichy 1875 das Bild des in sein Modell verliebten Künstlers. Tivadar Csontváry Kosztka aber lernte die Raffael-Thematik nicht aus diesen Darstellungen kennen, sondern aus populären literarischen Quellen. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts haben sich in Pest zahlreiche Feuilletons mit Raffaels romantischem Leben befaßt. Auf diese Quellen gestützt meint die Autorin, daß sogar zwei Werke Csontvárys als Darstellungen von Raffael zu betrachten wären. Das vordem unter dem Titel „Malergehilfe“ bekannte Bild stellt das Kind Raffael dar, während er sein erstes Bild, die Madonna auf die Wand seines Vaterhauses malt. Das zweite Bild zeigt Raffael, den Liebenden. Auf diesem Gemälde erhält ein an einer Kette hängender Schmuck von der Form eines Kernes eine akzentuierte Rolle, die mit der eingangs erwähnten himmlischen „Offenbarung“ ebenfalls zusammenhängt. Nachdem nämlich der Maler diese Stimme vernommen hatte, fand er einen kleinen Kern in seiner Hand, als Pfand seiner künftigen Größe.

Jene Quellen, aus denen Csontváry die Raffaellegenden schöpfen konnte, gehören nicht zur „hohen Kultur“, sondern in den Bereich der populären Literatur. Sowohl die Bilder Csontvárys wie auch seine Schriften bezeugen in gleicher Weise, daß sich der Künstler auf eine unreflektierte und naive Weise mit der popularisierten Welt des sich mit Raffael befassenden Genie-Kultes identifiziert hat. Dies trennt ihn von der historisierenden Art seiner Zeitgenossen.

PÉRI LÁSZLÓ KONSTRUKTIVISTA MŰVÉSZETE

A konstruktivizmus, mint művészeti irányzat, Oroszországban született, a világháború alatt, a forradalom előtt.[1] Első képviselője — megteremtője — Tatlin, aki nyers, megdolgozatlan anyagokból formált konstrukciókat, amelyek már nem akartak semmi mást ábrázolni, semmi másra utalni, mint pusztán saját anyagi valóságukra. Tatlin hitt saját alkotásainak igazságában — de ez az igazság számára akkor, 1914—1917 között, nem volt más, mint művészi igazság — nem kapcsolódott sem politikai, sem társadalmi kérdésekhez. A konstruktivizmusból csak később, 1917 után lett forradalmi, majd 1921—1922 közt, egy rövid időre, hivatalos, állami ideológia. Erre az időszakra esik a konstruktivizmus nemzetközi kibontakozása, egyre nagyobb térhódítása. 1920—1921 körül az irányzat mozgalmá válik a Szovjetunióban, mozgalmá, amelynek élharcosai, ideológusai, kiadványai, kiállításai és frakciói születnek igen rövid idő alatt, a húszas évek legelején. Ekkoriban a kompozíció vagy a konstrukció, a konstruktivizmus vagy a produktivizmus, a laboratóriumi vagy a produktivista művészet meggyőződést, méghozzá politikai ideológiát fejez ki. Mikor az első konstruktivista alkotások bemutatásra kerültek Európában — pontosabban Berlinben, az 1922-es, 1923-as év fordulóján — a nyugati művészek számára ez felfedezést jelent, de olyan felfedezést, amely elsősorban stiláris, művészeti jellegű. Társadalmi, eszmei, politikai hátterét nem ismerik és kezdetben nem is kíváncsiak rá — úgysem tudnák azt a maga bonyolultságában áttekinteni. Ennek következtében a konstruktivizmus stílussá válik — mint ahogyan tíz évvel korábban a kubizmus is stílussá, majd pedig divattá vált. Azok számára, akik Nyugat-Európában nyers, durva anyagokkal dolgoznak, gépszerű szerkezeteket és geometrikus, puritán kompozíciókat teremtenek, ez semmiféle forradalmi teóriához nem kötődik. Ebben a vonatkozásban szinte egyetlen kivétel van: a magyar Péri László, aki ugyan Berlinben alkotja meg műveit, de a magyar forradalmi hitet hozza magával, és ezt a számára eleven, érvényes hitet próbálja plasztikus formában kifejezni. Addig alkotott konstruktivista reliefeket, amíg hitt bennük, mert számára az alkotások önmagukon túl jelentettek valamit, s mihelyt ez megszűnt, ez a kifejezési mód érvényét veszítette számára, s fel is hagyott vele. Éppen ezért Péri rövid, alig négyéves konstruktivista szobrászi oeuvre-je (későbbi tevékenységét itt most figyelmen kívül hagyjuk) a maga lehatárolt, időben és térben leszűkített módján az eredeti, orosz-szovjet konstruktivizmus kihelyezett, közép-európai változataként a maga módján fegyelemre méltó.

Péri László húszéves volt, amikor 1919-ben elhagyta Magyarországot. 1920 és 1924 között Berlinben, a legnyomorultabb viszonyok között olyan oeuvre-t hozott létre, amelyre az adott időben szinte minden avantgarde művész és kritikus felfigyelt. S ezzel, gyakorlatilag, huszonöt éves korában már le is zárult igazán fontos kreatív korszaka.

Még mielőtt a nemzetközi avantgarde mozgalom igazán kifulladásra jutott volna, ő kilépett belőle, realista szobrászként folytatta tevékenységét. Ettől kezdve egész életére marginális szerepbe kényszerült, művészi és szociális szempontból egyaránt.

Korán ért véget tehát Péri munkásságának érdemi szakasza, de korán is kezdődött el. Bármilyen fiatalnak is tűnhetett 1919-ben, már volt bizonyos politikai és művészi múltja. S éppen ez a múlt, ez az előzmény tette lehetővé, hogy monumentális művészete később olyan váratlan gyorsasággal tudjon kibontakozni.

Péri László 1899-ben[2] Budapesten született. Helyezte a korabeli magyar művészek átlagához képest több szempontból is hátrányos: sokgyermekes, deklasszáldott proletár zsidó családból származott. Apjának, mint szabónak nem sikerült a magyar társadalomban helyet találnia, ezért öt fiát és három lányát vasúti hordárként tartotta el, ami eleve a lehetetlennel volt határos. Péri Lászlót a nyomor — amit gyermekkorában ismert meg — egész életén át magától értetődően végigkísérte, ő maga nem tiltakozott ellene, és láthatólag nem is akart feltétlenül kikérülni belőle. Mint legidősebbnek, neki is korán kellett pénzt keresnie: kőfaragóként dolgozott 1916-tól kezdve. Ez az az időszak, amikor a világháborús front felszívja a katonaköteles fiatalokat, az otthonmaradottak átveszik a helyüket, s gyorsabban válnak felnőtte. Így lesz érthető, hogy Péri már 1914—1915-ben, tehát tizenöt éves korától kezdve, aktív társadalmi-politikai szerepet játszik a radikális értelmiségiek által megszervezett Galilei Körben.[3] Az 1908-ban alapított *Galilei Kör* tagjai szemináriumokat szerveztek és könyvtárakat nyitottak a városi érdeklődő szegények számára — feltehetően innen merítette Péri első társadalmi, szociális ismereteit. Már 1911-től kezdve élesen háborúellenesek, s hangvételük egyre radikálisabbá válik az évek folyamán. Ez az a kör, amelyben Moholy-Nagy László[4] is gyakran megfordul, ugyanebben az időszakban. Nincs kizárva, hogy a két, később együtt kiállító művész itt találkozik először. Péri morális, társadalmi elhivatottsága ezekben az években és nagyrészt a Galilei Kör hatására alakul ki.

Péri rövidesen kapcsolatba kerül a másik, még radikálisabb centrummal, az 1915-ben alapított *A Tett* folyóirat körével, majd pedig részt vesz a Tett-et követő *MA folyóirat* körének tevékenységében.[4/a] A Kassák által kiadott két lap körében több a proletár származású művész, mint a Galilei Körben; Kassák maga is, írói tevékenységétől eltekintve, az angyal földi proletárok életformájában osztozik. Éppen ezért itt Péri talán még otthonosabbnak érezhette magát, mint a Galilei Körben. Hogy Kassákkal személyesen milyen kapcsolatban volt, arról semmit sem tudunk. Megismerkedik viszont a MA körének egy másik fontos egyéniségével, *Mácsa Jánossal*. [5]

1917-től biztosan, de valószínűleg már korábban is, Péri együtt dolgozik Máczával, de nem mint szobrász, hanem

mint színész. Mácza János a MA színházi szakembere, a „teljes színpad” hirdetője. A MA 1917 augusztusában meghirdeti, hogy a dráma, a színház és a színpad „és a többi jelentéktelenné süppedt szók újraértékelésére” a MA színiiskolát nyit.[6] Az iskola programjának tekinthető Mácza-cikk: „Új dráma, új színpad”, amely a MA szellemének megfelelően, teljes színpadi megújulást, s azon belül teljes scenikai forradalmat hirdet. A színpad — mondja Mácza — „szobás, kulisszás zártágát dobja szét: perspektívát nyisson. Tehát elsősorban: el a festett hazugságokkal. Egymásba futó és egymásból a végtelenbe eredő, látható határ nélküli síkokat adjunk a színpadnak; színeket a síkoknak, miktől megelevenedik, massa lesz síkokra tagoltságában is”.[7]

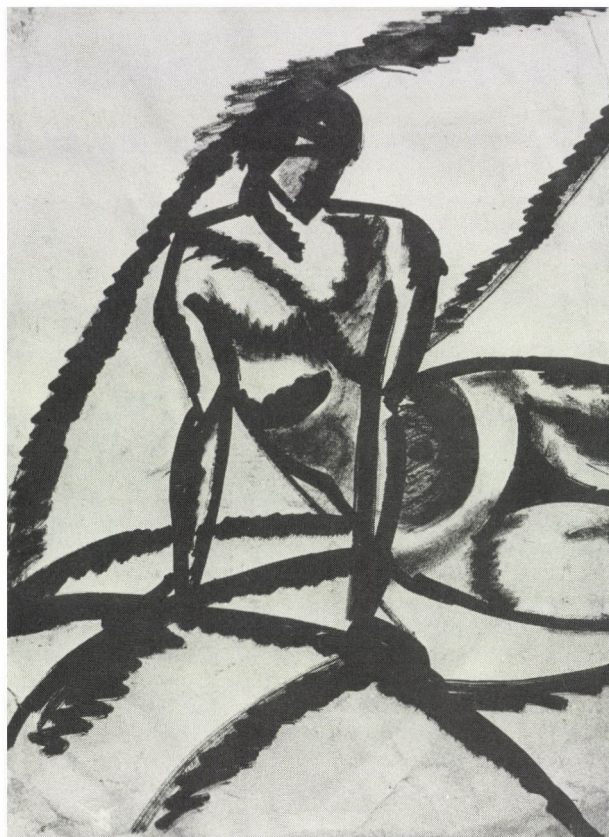
Bármilyen nehéz is Mácza kissé patétikus kifejezésekkel felvázolt elképzeléseit és Péri később megvalósított festményeit, reliefjeit összevetni, mégis úgy tűnik, Péri sajátos térszemléletének kiindulópontja Mácza színházi-színpadi elméletében gyökerezik. Annál is inkább, mivel ezt az elméletet Péri nemcsak passzívan, mint olvasó ismerte meg, hanem aktívan, mint színész valósította meg. (A Périről szóló későbbi leírások ismeretében, ti. hogy tökéletesen magába zárkózó, életidegen, inkább mogorva alkat lett volna, nehéz elképzelni a színészi adottságot.) „1917-ben megszervezttem a MA színházi stúdióját” — emlékszik vissza Mácza János. „Tanítványaim között a legtehetségesebb Péri László volt, aki később építész-képzőművész lett”.[8]

Joggal feltételezhető, hogy személy szerint éppen Mácza volt az, aki a környezetből kiemelkedő Péri László számára az irodalom és az avantgarde művészet távlatait megnyitotta. Feltehető az is, hogy Mácza ismertette meg Périt Gordon Craig újfajta díszletterveivel is. Korai színházi gyakorlata sugallhatta később a Raoul Hausmann-nal együtt kiadott „Pré-színház” manifesztumot is (ld. függelék!).

Mindamellet Mácza János szűkszavú közlésén kívül jóformán semmit sem tudunk Péri pályakezdéséről. Arról, hogy kőfaragást tanult, ő maga emlékezik meg életrajzában[9] — más verziók szerint beiratkozott a jogi egyetemre, amit azután abbahagyott.[10] Tekintettel arra, hogy a joghallgatás azidőben csak a beiratkozás kötelezettségével járt, és hogy szinte minden távolabbi jövőjét kereső fiatal ezt az utat választotta (többek között Moholy-Nagy is), elképzelhető, hogy Péri ténylegesen joghallgató volt egy darabig.

A MA körének hatása természetesen nem szűkölt le a Mácza-féle színiiskolára. Feltehető, hogy Péri rendszeresen olvasta a MÁ-t, vagy legalábbis tanulmányozta az ott megjelent illusztrációkat, ami az adott, világháborús időszakban már igen fontos tájékozódási forrást jelentett. A MA körében kellett megismerkednie Nemes Lampérth József és Uitz Béla festészetével és grafikájával.[11] Mindketőjük stílusa együttesen termékenyítette meg Péri korai, bontakozó művészi szemléletét. Önéletrajzában tanúsága szerint 1918-tól kezd alkotó módon képzőművészettel foglalkozni.[12] Ebben pedig nem kis része lehetett a két művésznek, különösen Nemes Lampérthnek,[13] akinek széles, laza ecsetvonásait, erőteljes akt-motívumait, expresszív kifejezőmódját tükrözik vissza — erőteljesebb formában — Péri első, általunk ismert művei.[14]

Nemes Lampérth ösztönös és szenvedélyes tehetség, műveinek lendületét Péri László 1918-ban készült rajzai, minden kvalitásuk ellenére sem tudják követni. Ennek ellenére Péri könnyedén felvázolt tájkép-darabjai, aktfigurája autonóm világot teremtenek. Összefogottságuk, lényegretörésük, a sommásan körülrajzolt motívumok azt mutatják,



1. Ülő nő, 1918 körül. Papír, tus, 42 × 31 cm. Kovács Attila tulajdona, Köln

hogy Péri mindjárt indulásakor, tizenkilenc éves korában, oly térszemlélettel és nagyvonalúsággal rendelkezett, mint kevés, nálánál sokkal tanultabb kortársa. Nemes Lampérth művészetének a lényegét értette meg és ebből kiindulva ment tovább a maga útján.

A megmaradt néhány műből persze nem lehet hiteles képet nyerni igazi képességeiről. Ami meglepő, hogy ekkoriban milyen remekül rajzolt; a későbbiekben vagy csak a reliefekhez készült vázlatai, vagy elég gyenge rajzocskái maradtak fenn. A vonal, mint önálló alakító faktor, konstruktivista művészetében már nem játszik szerepet.

Ugyanezek a lapokon felismerhető Uitz Béla hatása is, bár távolról sem ilyen intenzitással. Uitz inkább 1919-ben hathatott Périre, aki a Tanácsköztársaság idején egészen rövid időre ugyan, de a tanítványa lett a Proletár Képzőművészeti Tanműhelyben.[15]

Péri László tehát fiatal kora ellenére már 1917-ben, részint mint színész, részint mint kezdő művész, hozzá tartozik a magyarországi aktivisták köréhez. Nyilvánvalóan itt teszi magáévá a társadalmi és művészeti forradalom összetartozásának eszméjét, ami később szobrászati tevékenységének kiindulópontja lesz.

Önéletrajzában tanúsága szerint a Tanácsköztársaság idején egy színházi együttesel Csehszországba utazik, s ott tudja meg a proletárdiktatúra bukásának hírért, haza sem jön, hanem egyenesen Bécsbe megy. Noha itt nem sokáig tartózkodik, mégis kizárva, hogy megismerkedett a cseh Čizek bécsi iskolájával. Ezt a hipotézist bizonyos formai rokonság támasztja alá — különösen ha Péri későbbi, 1922-es kompozícióit, építészeti terveit összevetjük a Čizek-



2. Két nő házak között, 1918 körül. Papír, tus, 31,5 × 25 cm.
Kovács Attila tulajdona, Köln



3. Táj dombbal, 1918 körül. Tus. Kovács Attila tulajdona,
Köln

iskolában készült mozi-dekorációkkal és egy mozi kartonmakettjével.[16] Ahogy Gordon Craig rajzaiból, ugyanúgy Čizek iskolájának ihletéséből is merithetett, ha nem is közvetlenül, de közvetve.

Péri mindössze 21 éves, amikor kinyílik előtte a világ, mikor a rövid bécsi, majd párizsi tartózkodás[17] után 1921-ben Berlinbe érkezvén, egyszerre a kelet- és nyugat-európai avantgarde irányzatok találkozásának fókuszába kerül. Művészi egyénisége, sajátos stílusa itt bontakozik ki. De bármilyen éles a váltás korábbi, figuratív-aktivista és későbbi konstruktivista stílusa között, az expresszionizmust még ismernie kellett Budapestről,[18] sőt, nemcsak német, hanem helyi magyar aktivista változatait is: Span-

gher Ferenc, Gergely Sándor és főként Máttis-Teutsch János expresszionista szobrászata a MA kiállításain jutott nyilvánossághoz. Péri egyetlen faszobra, amelyet ebből a korszakból ismerünk, kicsit elnagyoltan van faragva, stílusban sokkal közelebb áll Máttis-Teutsch műveéhez, mint saját későbbi geometrikus stílusához.[19] Dadaista korszakából pedig mindössze egy művének a leírását ismerjük: „az egyik Sturm-kiállításon szerepelt Péri egy felfüggesztett figurája, egy telefonfülkében lebegő lé, amely egy egész korai mobilnak tekinthető”.[20] (A leírás pontatlansága ellenére is érzékelhető, hogy valamilyen szokatlan, nem könnyen meghatározható kompozícióról van szó, Péri a későbbiekben ilyen kilengésekre nem ragadtatta el magát.

Péri 1922 februárjától a Sturm-galéria gyakorta kiállító művésze, linómetszetei rendszeresen megjelennek a „Der Sturm” hasábjain és a galéria külön albumban is kiadja azokat. Herwarth Walden legkedveltebb művésze közé tartozik[21]. A Sturm-mal való kapcsolatot nyilvánvalóan megkönnyítette Péri figuratív-aktivista indulása, amelybe az expresszionizmus is belejátszott. Az expresszionizmus egészen az első világháborúig a Sturm által leginkább képviselt irányzat volt. A Sturm-galéria horizontja a későbbiekben egyre szélesebb hatású, 1920–1921-ben már nagy számban állít ki geometrikus absztrakt műveket. A galéria profiljának és Péri László stílusának átalakulása nagyjából párhuzamos, mindkettő még a Galerie van Diemenben rendezett nagy szovjet kiállítás (Berlin, 1922 október) előtt. A Sturm-ban már 1921-ben láthatók Ivan Puni reliefjei és festményei, valamint a 103. Sturm-kiállítás keretében Erich Buchholz geometrikus reliefjei, melyek stílusban közel állnak az orosz konstruktivizmushoz.

A Sturm-galéria tehát megújult, továbblépett, mind politikailag, mind művészileg. Herwarth Walden már 1919-ben baloldali, forradalmi nézeteket hangoztat és feltehetőleg ennek is köszönhető, hogy Péri mindjárt 1921-től a galéria tevékenységének fókuszába kerül. Walden számára a Kommunista Párttal és később a szovjet művészetelmélettel való közvetlen kapcsolatot Péri László biztosítja, aki barátja, Kemény Alfréd teoretikus tevékenysége révén még az orosz viták hevében értesül a legfrissebb álláspontokról[22]. Másrészt Péri László egyéni művészi kibontakozása 1921–1922 körül tökéletesen egybeesik a galéria új fázisának alakulásával — a kettő elválaszthatatlan egymástól. Ha Walden hatással volt Périre, feltehetően Péri is — fiatal kora ellenére — hatott valamelyest Waldenre, hiszen benne Walden éppen azt találta meg, akire szüksége volt: az orosz konstruktivizmus fiatal, erőteljes képviselőjét, aki ráadásul közvetlen közelben, Berlinben élt.

A galéria megújuló szakaszát két jelentős kiállítás jelzi: az egyik Punié 1921-ben, a másik Moholy-Nagy Lászlóé és Périé 1922 februárjában, tehát mintegy tíz hónappal a Galerie van Diemenben rendezett nagy szovjet kiállítás előtt. Mind Moholy-Nagy, mind Péri pályáján ez jelenti a fordulópontot. A szükséges katalógus tanúsága szerint mindketten kiállítanak festményeket és szobrokat — Moholy-Nagy ezenkívül még reliefeket is. A címek azt mutatják, hogy Péri szinte még felerészben figuratív festményekkel és rajzokkal mutatkozik be, de ezen túl néhány „tér-felosztással” (Raumteilung) is, amelyek már új, absztrakt stílusában készültek[23]. Ezeken kívül két fa — és ami a legizgalmasabb —, három betonszoborral szerepel. Ezzel mintegy tanúi lehetünk a régiből kibontakozó új stílusa születésének; a betonszobrok és a tér-felosztások már tisztán geometrikus (kubisztikus, illetőleg konstruktivista) fel fogásban fogantak.

Péri ebben az időben egyszerre két, egymástól független felfedezéssel gazdagítja művészetét; az egyik anyagi-technikai, a másik tisztán formai jellegű. Az első a beton szobrászati megmunkálása, amit addig — tudomásunk szerint — még egyetlen képzőművész sem aknázott ki. A másik felfedezés tisztán formai jellegű, hogy a mű (legyen az kollázs, körülvágott fotó, fa vagy fakeretre erősített vászonrelief) hatását szinte kizárólagosan a háttértől élesen elváló sziluett kontúrjának köszönheti. A két felfedezést — a sziluett-hatást és a betonanyagot — már ekkor szeretné együttesen felhasználni. De feltehetően ekkoriban még csak vágyalom marad, hogy betonreliefeket készítsen, éles, tiszta sziluettrellezzel, a reliefek belső tartását biztosító drótvázal.

Sajátos technikáját (a fokozatosan, rétegesen egymásra rakott és állandóan nedvesen tartott betonmegmunkálást) csak később, Angliában élve dolgozta ki olyan szinten, hogy a reliefek valóban tartósan megmaradjanak, ne menjenek tönkre.

A két felfedezés tehát ebben az időszakban, 1921—1924-ben még inkább egymástól függetlenül, egymással párhuzamosan létezik, és csak később kapcsolódik össze a betonreliefek megalkotásával. Péri — amennyiben két, 1920—1924 között fennmaradt betonszobrából következtetni lehet — a betont olyanformán kezeli, mintha fa vagy agyag volna, szögletesen, tömörszerűen, darabosan formálja meg a sematizált női aktot. Legkorábbi ilyen műve, a *Fekvő nő*[24], amelynek ismeretes egy tus-akvarell vázlata is.[25]

A tanulmány sokkal erőteljesebb, elvontabb, geometrikusabb, mint a kész mű. A szobor a kubisztikus szemlélethez áll közelebb, míg a rajz már magában hordja Péri geometrikus stílusát. A rajzon a figura szinte két részre válik szét, az előtér plasztikus jellegű, míg a háttér két fekete formája szinte külön életet él, geometrikus sötét sziluettrellezzel ad ki, akárcsak Péri későbbi reliefjei.

Jobban kiaknázza a betonban rejlő lehetőségeket 1924-es, *Álló nő*[26] című betonszobra, amelyben szabadabban, durvábban kezeli a betont — a test közép-részt üresen hagyja, ezen vashuzalok futnak keresztül, láthatóan szinte kérkedve a betonszerkezet technikai sajátosságaival. Ez a két, korai, berlini korszakból fennmaradt betonszobor nemcsak stílári, hanem technikai szempontból: a beton felhasználása szempontjából is igen fontos. Kétségtelenné teszik, hogy Péri már ebben az időben dolgozott ezzel az ipari anyaggal, méghozzá olyan biztonsággal, hogy a művek később sem mentek tönkre. Fennmaradt betonreliefjei ugyanis, amelyek keletkezési dátuma mindaddig 1920—1924 közt volt nyilvántartva, minden valószínűség szerint csak később, a harmincas években készített saját kezű replikák az idő közben tönkrement vagy elkallódott eredetiek nyomán, a meglévő rajzok, fotók felhasználásával.[27] Az eredeti reliefek feltehetően deszkából voltak, mint ahogy deszkából készült ugyanebben az időben El Lissitzky proun-terme is. A nagyobb méretű kompozíciókat Péri valószínűleg úgy készítette, hogy geometrikus idomokat szerkesztett könnyű lécekből, ezeket durva vászonnal



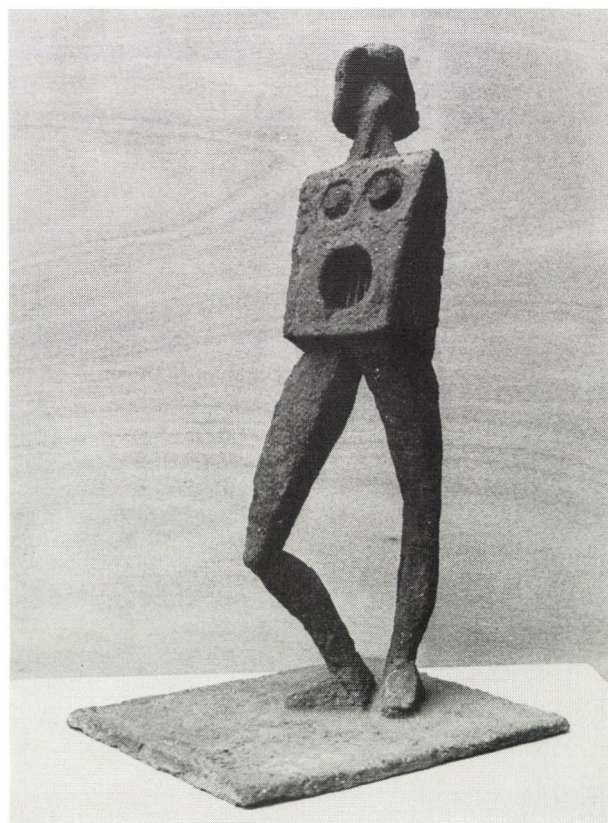
4. *Fekvő nő*, 1920. Beton, 61,5 × 31,5 cm, 23 cm magas. Kovács Attila tulajdona, Köln



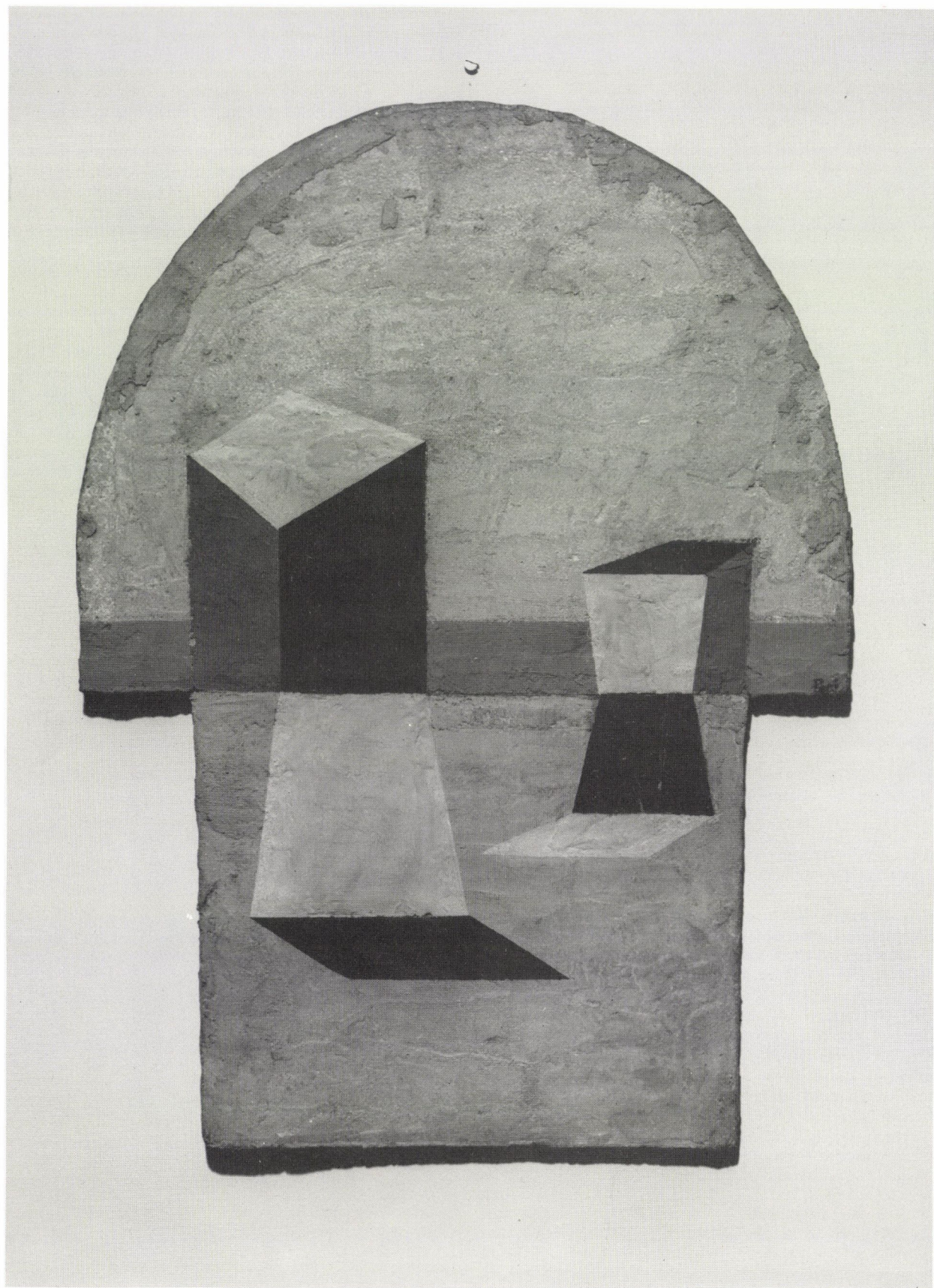
5. Álló nő (Rajz), 1921 körül. Lappang. Reprodukálva: *Der Sturm* 1921 október, 179.

vonta be, majd felületüket részben vagy egészen befestette. Péri ekkoriban nyilván még nem tudta a nagyobb tömegű betonformálás problémáját technikailag megoldani — erre sem műterme, sem megfelelő anyagi forrása, sem pedig elegendő technikai ismerete sem volt. Feleségének visszaemlékezése szerint Péri abból élt, hogy rossz állapotban lévő lakások falát ilyen fakeretre erősített vászonkompozíciókkal dekorálta — ez a megoldás nyilván kisebb munkát igényelt, mint a fal felújítása és a lakás kifestése[28]. A korabeli kritikák, amelyek nagy része a konstruktivizmus eszmevilágában fogant, soha nem tesznek említést Péri műveivel kapcsolatban a betonról — noha ez ideáljuknak tökéletesen megfelelt volna. Végül pedig Péri életművében jelentős szerepet töltenek be a — feltehetően saját készítésű — fotók, amelyek műveit ábrázolják. A fotókon sajátos eljárása szerint tovább dolgozott: kivágta és felragasztotta őket, esetleg új elrendezésben, és feliratokat is illesztett az így elkészült kollázsokhoz. Ezek a kollázs-fotók — kicsiben — őrzik Péri konstruktivista életművének egy jelentős részét. Az egyik legkorábbi fotón szerepel a felirat: *Térkompozíció no 1*, 1920, fára festve és kivágva.[29] Ugyanez a kompozíció *Wasser zwischen Häusern* (Víz házak között) címen szerepelt Péri 1922-es kiállításán és Herwarth Walden: *Einblick in Kunst* című könyvében.[29/a] A kompozí-

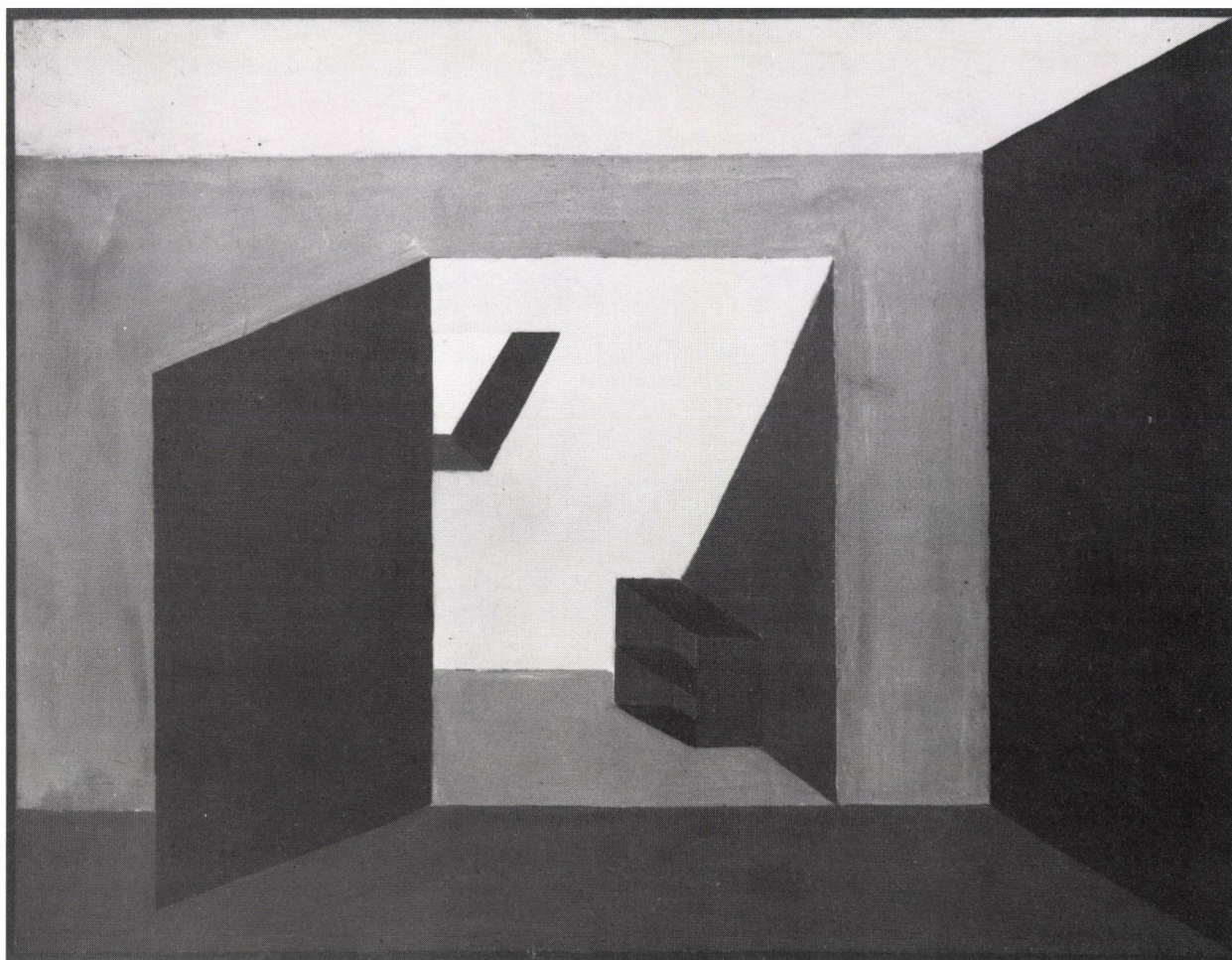
ció betonváltozata fennmaradt Péri hagyatékában, ma egy londoni magángyűjteményben van.[30] Mindez arra utal, hogy Péri a valóságban deszkával, fotókkal, gyakorta kollázssal dolgozott, holott beton-reliefeket szeretett volna létrehozni. Az elkészült — többnyire kisméretű — műveket inkább modelleknek tekintette, amelyeket majd később realizálhat. A nagyobb méreteket csak festményeiben tudta megvalósítani, amelyek ugyanolyan szellemben készültek, mint reliefjei, de ezekből ugyancsak nagyon keveset ismerünk. Érdekes módon festményei nem feltétlenül színesebbek, mint reliefjei. A *Víz házak között* című mű egyszerre relief és festmény — a szürke alaptónuson a fehér, az okker és a sötétebb szürke árnyalatok szabályos kompozíciót alakítanak ki. A finoman hangolt színek (amelyek eredetileg nyilván a faalapra voltak ráfestve) a *Sturm*-ban publikált kompozíció esetében[31] valamivel hangsúlyosabbá, élénkebbé válnak. A kompozíciók szinte kivétel nélkül a figuratív és non-figuratív (geometrikus absztrakt) stílus határmezsgyéjén mozognak. Ugyanebben az időszakban, ugyancsak a két stílus közti finom átmenetben fogantak Péri László közeli kollégájának és barátjának, Moholy-Nagy Lászlónak a képei, rajzai, linómetszetei. Kettőjük stílusa közt ebben a rövid időben — 1920—1921-ben — sokkal kisebb az eltérés, mint várnánk. Maga a technika nem olyan különböző — Péri (feltehetően) fára és vászonra fest, Moholy-Nagy szintén a durva csalánvásznat használja fel képeihez, méghozzá sok esetben a vászon nagy részét nyersen, alapotlanul hagyva. A motívumokat festi (*Nagy kerék*, 1920—1921, *E-kép*, 1921, *Üvegarchitektúra III*, 1921—1922), de hatásuk olyan, mintha külön-külön rá lennének ragasztva, annyira élesen, sziluetszerűen kivál-



6. Álló nő, 1924. Beton, 27,5 × 32 cm, 58 cm magas. Kovács Attila tulajdona, Köln



7. *Víz házak között. Betonrelief, 57 × 42 cm. Magángyűjteményben*



8. Két szoba, 1921 körül. Tempera, karton, fa, 78 × 100 cm. Yale University Art Gallery, New Haven

nak a durva alaptól. A hatások-ellenhatások keresztüzében nehéz lenne megmondani, hogy az adott időszakban kié volt az elsőség ennek a sajátos sziluett-stílusnak a kialakításában. De bizonyosnak tűnik, hogy Péri és Moholy-Nagy stílusa nem független egymástól, hogy hasonló eszközökkel keresik a festőtől a plasztikus és architektúráig való átmenet lehetőségeit.

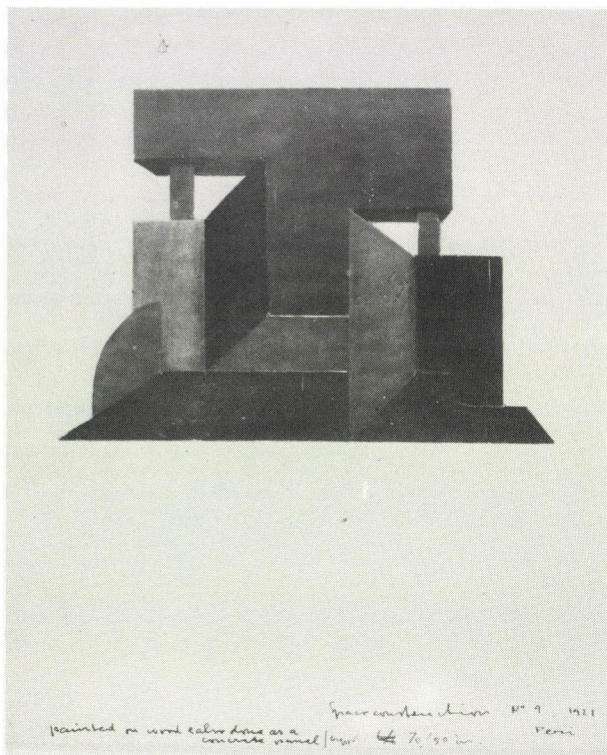
Ami Périt illeti, ismert kompozíciói közül a legjelentősebb a *Két szoba*[32], egy nagyméretű, monumentális festmény, amely a festői eszközökkel architektúra hatását kelti fel. A sötét és valamivel világosabb síkok kontrasztos elhelyezése, aszimmetrikus beállítása messze a mélybe vezeti a szemlélő tekintetét, de közben az egész látványt mintegy kívülről, elsősorban a jobb oldalon bekeretezi, lehatárolja.

Péri művészetének egyik legfőbb sajátossága, hogy a betonrelief faldekoráció vagy interieur hatását keresi akkor is, ha festményt, linót vagy fotó-kollázt készít.

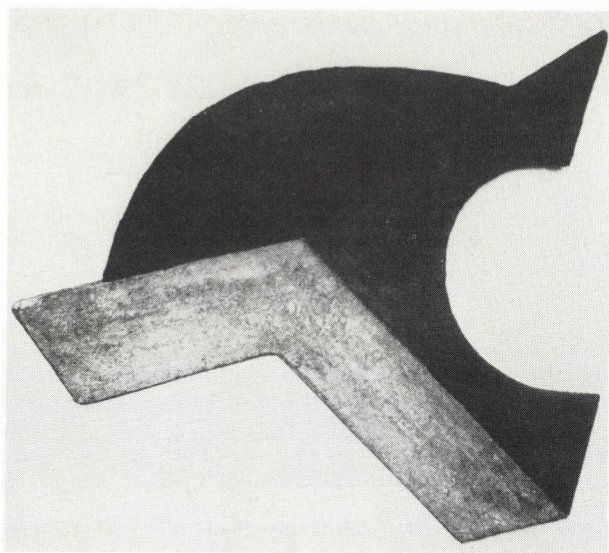
A Sturm 1921-ben még közli egy figuratív rajzát[33], utána pedig rendszeresen bemutatja absztrakt linómetszeteit.

A linók formarendszere rendkívül egyszerű és világos: a geometrikus (belül sokszor üres) motívumokat ívesen görbülő elemekkel, egyenesen elhelyezett fekete sávokkal, diagonálisokkal kapcsolja össze. A linómetszetek kizárólagosan sziluettásként épülnek, mintegy arra hivatottak, hogy az alaptól elszakadva, önálló térbeli elemekké váljanak.

A folyóiratban közölt lapoknál valamivel gazdagabb, árnyaltabb képet nyújt az ugyancsak a Der Sturm által kiadott *Linóleummappa* 1922–1923-ból[34] Kemény Alfréd bevezetőjével. A tizenkét lapból álló sorozat szürkében és feketében van komponálva, kivétel az utolsó lap, melybe belejátszik a piros is. A sorozat szinte teljességében felöleli Péri motívumvilágát — a művész által megszabott sorrenddel pedig a logikus fejlődést, kibontakozást érzékelteti. A mappa egy időben jelent meg El Lissitzky *Proun* (I. Kestner Mappé) és *Győzelem a Nap felett* című mappájával[35], de formailag valamivel közelebb áll Moholy-Nagy ugyancsak 1923-ban publikált Kestner-Mappé-jához.[36] Ebben a műfajban azonban az elsőség vitathatatlanul Kazimir Malevics 1920-as *Szuprematizmus*[37] című litográfia-albumát illeti, amelyben a fekete négyzet-kör-kereszt leg-egyszerűbb variációi szerepelnek. A *Szuprematizmus* bevezetőjében Malevics írásban kifejti elméletét — amit aztán képszerűvé tesz az illusztrációként szolgáló 34 litográfiával. Az album hangsúlyozottan kiáltvány jellegű. El Lissitzky *Proun-Albuma* ugyancsak az ő általa teremtett új műfajnak mintegy összefoglalója, de csak vizuálisan, szöveg nélkül. Moholy-Nagy *Kestner-Mappé*-jának szintén nincs szövege, így manifesztum jellege sem. Ennek ellenére, szöveg nélkül egyfajta összegzését jelenti Moholy-Nagy „üvegarchitektúra”-jának. Péri *Linóleumalbuma* ennek a műfajnak egyik sajátos változata; minden példány eredeti műnek tekinthe-



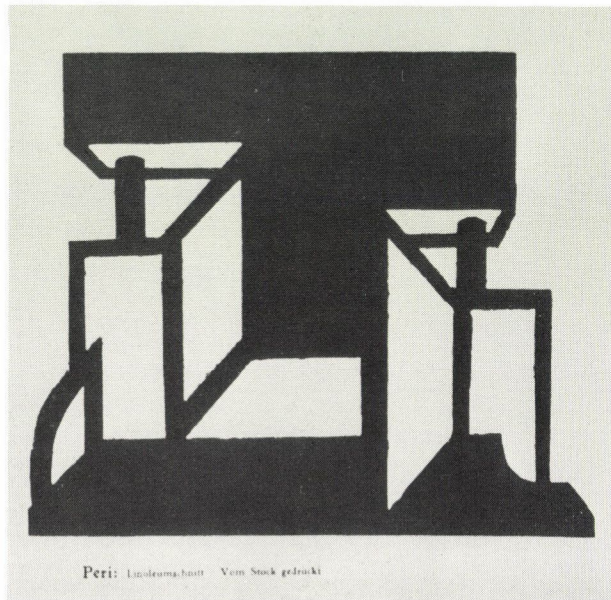
9. Térkonstrukció n° 9, 1921. Fotó kivágva és felragasztva.
Wulf Herzogenrath, Köln



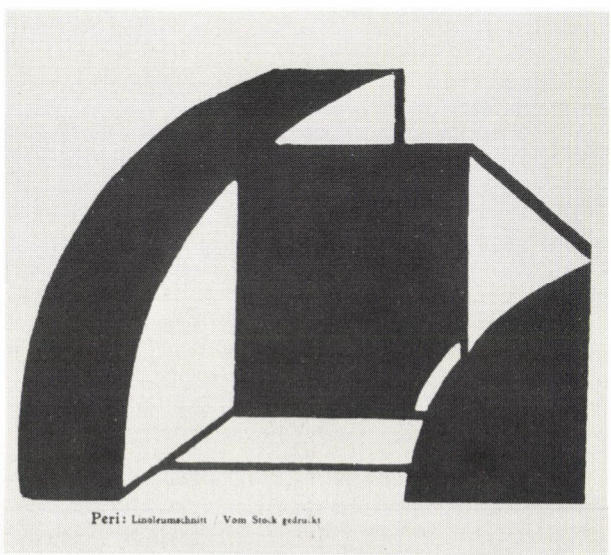
10. Térkonstrukció 10/1, 1923–30-as évek. Színes beton,
55 × 78 cm. Musée de peinture et sculpture, Grenoble

tő: az albumok nem is egészen egyformák, a lapok száma és kivitelezése is eltér. A mappa bevezetőjét Péri helyett a konstruktivista ideológus, Kemény Alfréd írta (ld. függelék). Kemény a linó-album síkkompozícióit Péri térkonstrukcióival hozza közvetlen kapcsolatba: noha a linóleumsorozat nem akar önálló érvényű lenni, mégis, a színes foltok sziluettje révén, kis méretben, de ugyanazokat adja vissza, mint a nagyméretű síkkompozíciók. Kemény

szerint Péri aszimmetrikus kompozíciós rendszerével felrobbantotta a hagyományos négyzetes képformát. Albuma kiállításának sommás egyszerűségében, minden dekoratív elemtől való mentességében legközelebb Malevicséhez áll. A térelosztásban viszont Péri mindenkitől eltér — a szokásos vertikális alapforma helyett a horizontálisat használja, mintha a papírlapot a szobafal megfelelőjének fogná fel, ezen a képzeletbeli falon helyezi el reliefjeit. Mert ellentétben a másik három művésszel, még linómetszetben is tökéletesen érzékeltetni tudja az anyag jellegét, az egymás mögött elhelyezkedő síkok által adódó térbeliséget. El Lissitzky bonyolult szerkezetű kompozíciói valójában csak nagyon áttételesen idézik az architektúrát, Moholy-Nagy egymáson áttűnő, diagonális, tökéletesen kiegyensúlyozott



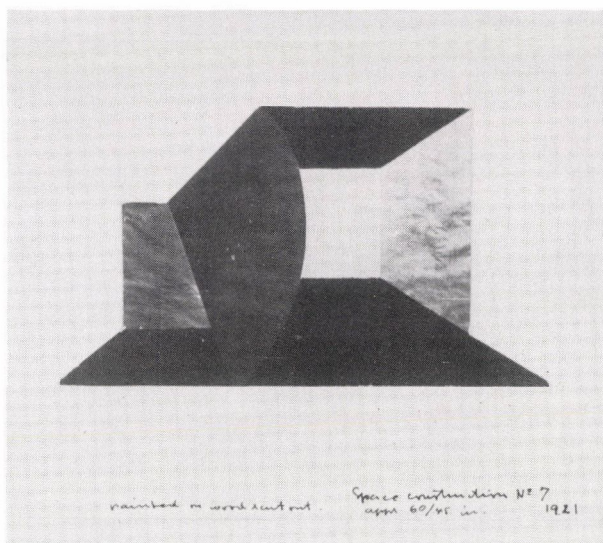
11. Linóleummetszet, 1923–24. Holléte ismeretlen. Közlőve: Verlag der Sturm. Verlags-Verzeichnis. Berlin, é. n.



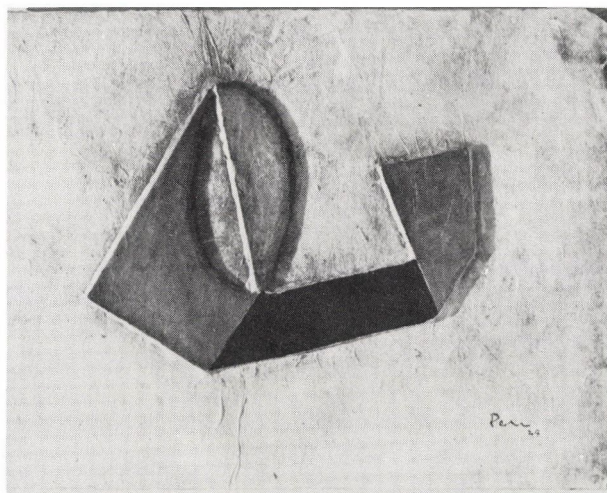
12. Linóleummetszet, 1922–23. Holléte ismeretlen.
Közlőve: Der Sturm 1923

motívumai az áttetszőség érzetét keltik fel. Inkább képzelt, virtuális térre — esetleg a *Fény-tér-modulátor* elképzelt sziluettjére, de nem valódi térre utalnak. Moholy-Nagy mappájával szemben a Péri által felhasznált szemcsés papírlap, a formák éles, rideg sziluettje plasztikusabb, és sokkal kevésbé festői. Akárcsak a három másik művésznek, az ő számára is felfogásának, művészi gyakorlatának egyfajta szintézisét jelenti az album. Hogy ez milyen fontos volt Périnek, ezt az általa összeállított, csak saját használatára készített kockás jegyzetfüzetéből[38] tudjuk meg, ahová gondosan berajzolta és beszámozta „térfelosztásai”-t, „térkonstrukciói”-t, linóleummetszeteit. Az utóbbiak között szerepelt a Sturm-albumban közölt motívumok vázlata is.

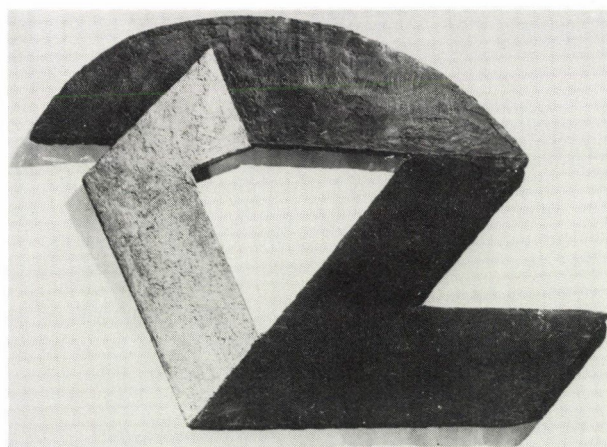
Péri és Moholy-Nagy az album születésével körülbelül egy időben, és pontosan egy évvel első közös Sturm-kiállításuk után, 1923 februárjában ismét együtt mutatkozik be a Sturm-galériában. Ebből az alkalomból Péri a katalógusban szereplő elnevezések (térfelosztás, térkonstrukció, linóleummetszet) tanúsága szerint feltehetően csak geometrikus absztrakt műveket állít ki, akárcsak Moholy-Nagy. A következő, 1924 októberében rendezett Sturm-kiállításon Péri Moholy-Nagy nélkül, Nell Waldennel és Ludwig Hilbersheimerrel együtt állít ki, térkonstrukciókat és építésze-



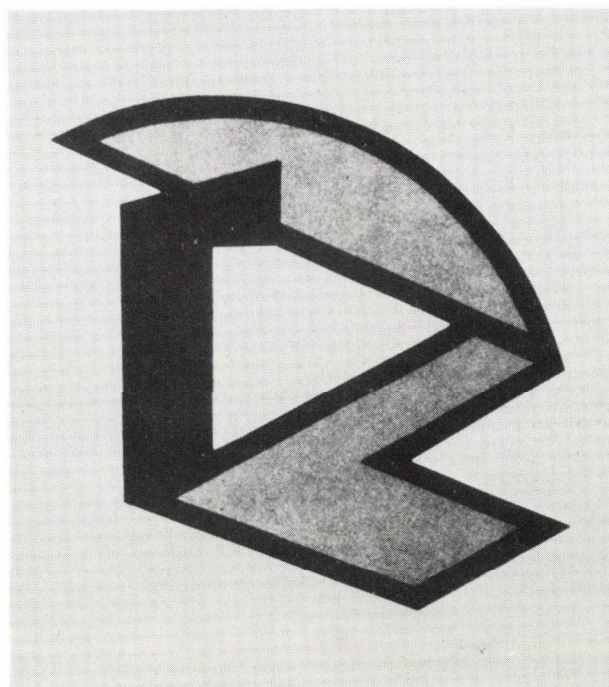
15. Térkonstrukció n° 7, 1921. Felragasztott, kivágott fotó, Wulf Herzogenrath, Köln



13. Relief. Kollázs, 37 x 27,5 cm. Gladys Fabre, Paris



14. Térkonstrukció. Beton, 80 x 56 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest



16. Linóleummetszet, 1922-23. Der Sturm-Album, Carl László tulajdona, Basel

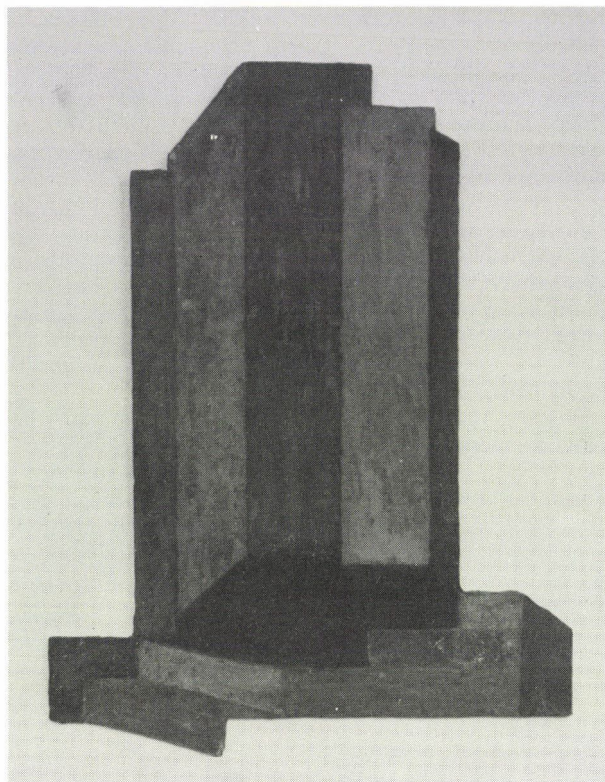
ti terveket. Ezzel konstruktivista alkotó periódusa gyakorlatilag le is zárult. Konstruktivista művészi tevékenysége szinte kizárólag a Sturmhoz kötődött, bontakozott ki és ott is ért véget.

Ezzel kapcsolatban szükségképpen felmerül a kérdés, hogy Péri, akinek elkötelezett baloldali felfogása, szigorúan geometrikus stílusa olyan tökéletesen illett volna a MA folyóirat profiljába, miért nem kapott a MÁ-ban helyet. Más magyarázat nem adódik, mint — nyilvánvalóan Kassák Lajossal — bizonyos személyi ellentét. Péri jó barátságban volt Moholy-Nagy Lászlóval, aki a MA németországi

képviselője lett 1921 szeptemberétől kezdve. De jóban volt Kemény Alfréddal is, aki a MÁ-val ellentétes táborhoz tartozott, és Szilágyi Jolánnal is, aki a szorosán vett kommunista körhöz tartozott a magyar emigráción belül, sőt Bernáth Auréllal is, aki a kifejezett polgári szárnyhoz tartozott. Mindez persze csak feltételezés, egyértelmű magyarázatot erre vonatkozóan nem tudunk adni. Mindenesetre Péri távoltartja magát a MÁ-tól, viszont 1923-tól közelebbi kapcsolatba kerül az *Egység* című ugyancsak magyar emigráns folyóirattal, amelynek első három számát Bécsben, a következő háromat Berlinben adják ki. Itt jelenik meg illusztrációja, és itt írja alá az *Egység* negyedik számában a Moholy-Naggyal, Kemény Alfréddal, Kállai Ernővel együtt szignált konstruktivista szellemű „Nyilatkozat”-ot, 1923-ban. A nyilatkozat különbséget tesz a „polgári konstruktivisták esztéticizmusa” és a kommunista ideológiából fakadó konstruktivizmus között, az utóbbit a proletkult szervezetnek rendeli alá, amelynek célja, hogy megkeresse az új, kommunista kultúrához vezető utat.

Ezt a program-cikket minden valószínűség szerint *Kemény Alfréd* (Durus) fogalmazta, aki közvetlenül képviselte a Szovjetunióban kialakulóban, forrongásban lévő nézeteket. Kemény a „Nyilatkozat” megírása előtt, 1921 telén utazott a Szovjetunióba, ahol az INHUK keretén belül a legélesebb viták folytak a laboratóriumi és a produktivista művészetéről. Kemény Alfréd itt két előadást is tartott, részint a kortárs német és orosz irányzatokról, részint az OBMOKHU fiatal konstruktivista csoport munkáiról.[39] Kemény nagy elragadtatással beszélt az OBMOKHU tagjainak munkáiról, amelyek az elsők, amelyek a síkból átmennek a térbe.[40] Kemény leközi a *Realista kiáltványt* és egyéb dokumentumokat, cikkeket a Komját Aladár és Uitz Béla által alapított új lapban, az *Egység*ben. Moszkvában Joganszonért, Tatlinért lelkesedett, Berlinben viszont a maga konstruktivista művész-eszményét Périben találta meg, kapcsolatot teremtvé az oroszok és Péri konstruktivista művészete között. „Az orosz konstruktivisták — írja Kemény Péri *Linóleumalbumának* előszavában —, Tatlin, Rodcsenko, Lissitzky, Johanson (Joganszon), Wladimir és Georg Stenberg, Medunetzky, Gabo és Klucis a valódi térbe mennek át. . . Péri a tradicionális négyszög formáját a képfelület legélesebb aszimmetrikus lehatárolásával rombolja le. Így a sima formák egymásnak keményen ellentmondó viszonyaiból alkot egy erőteljes téri feszültséget (telítettséget, Geladenheit)”. Péri terei explozívák, ami a sajátos ritmikus ismétlődésnek és a viszonylagos színtelenségnek köszönhető — írja Kemény. A kompozíció sűrítettségét a centrifugális dinamika töri meg. „Innen vezet az út a jövő architektúrájához”. Kemény számára tehát Péri testesíti meg a jövő művészetét, s ezzel a véleményével nem áll egyedül. Ugyanebben az időszakban Adolf Behne, baloldali német kritikus is igen sokra tartotta Périt, és ugyanígy a magyar Kállai Ernő is, aki *Új magyar pikúra* című könyvében[41] hosszan méltatta művészetét.

Ezzel szemben Kassák — tudomásunk szerint — soha nem beszélt róla, viszont bevette linóleummetszetét az *Új művészek könyvébe*, ami ugyanebben az időben, 1922-ben Bécsben jelent meg, Kassák és Moholy-Nagy szerkesztésében. Ugyanígy értékelték az avantgarde művészek is azt, ami Péri művészetében a legértékesebb volt. El Lissitzky az expresszionizmussal állítja szembe Péri művészetét, kiemeli tiszta geometriáját, és hogy alkotásai, a „vászonra festett konstrukciókból átmennek a térbe, az anyagba”. [42] Ebben az időszakban Péri azok közé tartozik, akik az oroszokon kívül a leginkább magukévá tették a konstruktivizmus belső követelményeit, és akik meg tudták teremteni az



17. *Térkompozíció III.* 70 × 48 cm. Carl László, Basel

irányzat autonóm változatát. Sőt, kis túlzással, azt is állíthatjuk, hogy Péri éppen egyike azoknak, akiknek a révén a konstruktivizmus ki tud lépni a nemzeti, orosz határok közül, hogy általánosabb érvényű, középkelet-európai mozgalommá váljék.

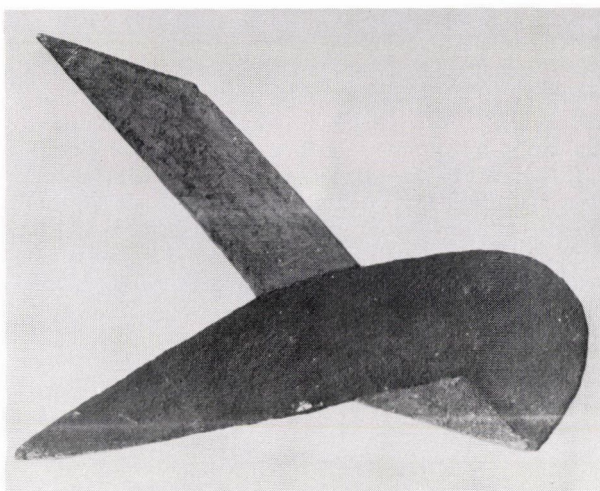
Péri formavilága egyéni, stílusa, mondanivalója autonóm. Ennek ellenére bizonyos forrásai megtalálhatók a nyugat- és kelet-európai művészetben egyaránt. A források közül a legkorábbi Gordon Craig szcenográfiája, amivel Péri még Budapesten megismerkedhetett. Mácza János, Péri mestere, Caignek igen nagy tisztelője volt, már 1919 előtt. Craig díszletrajzaiban az architektúra önálló teremtő erővé válik, a nagyszabású, geometrikussá stilizált tömböket a színpadon a sűrű fénnyel emelik ki, teszik még hangsúlyosabbá. A kis méretek ellenére is monumentális hatású stílusa nemcsak Péri későbbi reliefjeiben, hanem még egészen kisméretű, körülvágott fotó-kompozícióin (*Térfelosztás*, 1921) és kevés fennmaradt festményén is érvényesül. Természetesen amit Gordon Craig a színpad céljára rajzban megteremtett, az Péri számára csak a téralkotás szempontjából lehetett kiindulópont. De Périnek ugyanilyen fontos volt az anyag, mint teremtő erő, legyen az cement, zsákvászon, deszka vagy csak durva szemcsés papír — mind a mű meghatározó részévé válik. És, mint Ludwig Hilbersheimer megjegyzi: „Péri festett térkonstrukciói következetesen megszabadulnak a kerettől” . . . A képek határát kizárólag a forma szabja meg . . . Péri képei felrobbantják a régi táblaképekre és dekorációra épülő térértelmezést. . .” [43] A kép, vagy helyesebben a relief azért tud önállósulni és a kerettől függetlenedni, mert olyan anyagból készül, amihez nem kell külön háttér. Ha Péri mégis alkalmaz háttérrel (a linók, felragasztott fotók, kollázsok esetében), akkor ez a háttér úgy viselkedik, mint a fal,

felülete inkább durva. Mivel a műveknek nincs keretük, így köztük és a környezet között nincs mesterségesen megvont határ. Ez a sajátos relief-szemlélet nem áll egyedül az adott korszakban: *Erich Buchholz* festett fa és gipsz reliefjei, amelyek Péri alkotásaival körülbelül egy időben készültek — 1921—1924 között — hatással lehettek Périre. Természetes, hogy ez a hatás reciproknak is tekinthető. A német művészek közül talán *Erich Buchholz* állt legközelebb a konstruktivista formavilághoz. Gyakran használt fel érdes, durva anyagokat, az egymásból kivágott, egymás mögé (vagy fölé) épülő idomokat szigorú szimmetrikus rendbe rendezte. Egyidejűleg a színekről sem mondott le: a piros, kék, sőt az arany is dekoratív, és nagyon is hangsúlyozott szerepet tölt be nála. *Buchholz* kisméretű műveinek sokszor van ikon jellegük, kiegyensúlyozottak, rendkívül esztétikusak. Ami Périt, és egyedül őt, az orosz konstruktivisták társává teszi, az a nyersesség, dísztelenség, ami eleve kizár minden finomabb, árnyalt hatást, minden dekorativitást. Ennek ellenére a fekete-szürke árnyalatokban, a geometrikus formák elrendeződésében van rokonság kettőjük közt. Ez a rokonság indokolja, hogy a Sturm-galériának mindkettőjük művészete megfelelt: egymást követően állította ki őket.

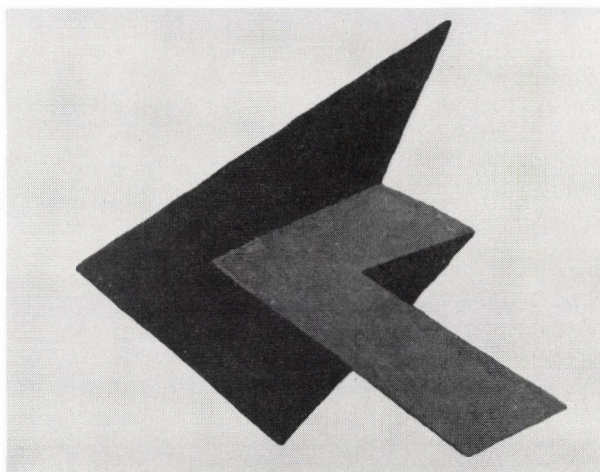
Péri nem akart megmaradni a kisméretű reliefeknél, tovább akart lépni, nagyszabású, murális kompozíciók megvalósítására készült. Ebben erősen közrejátszott proletkultus elhivatottsága, vagyis az, hogy a társadalom számára közvetlenül hasznos, funkcionális műveket tudjon produkálni. Ugyanabban az időben, amikor megalkotta térkonstrukcióit, valódi lakóépületterveket is rajzolt — a két dolog számára összekapcsolódott, csak más és más formában jutott kifejezésre. Péri a produktivizmussal belsőleg teljesen azonosult, talán még naivabb módon, mint a kortárs orosz művészek. Míg azok számára a konstruktivizmus — produktivizmus egy megelőző, kifejezetten spirituális, elvont, misztikus szemlélet logikus reakciója is volt,[44] addig Péri számára ezek az előzmények, tehát a mérleg másik serpenyője, ismeretlen maradt — minden további meggondolás, kétértelműség nélkül kizárólagosan a produktivizmus eszméit tette magáévá.

Ugyanebben az időben a nagyszabású, architektúrális feladatok megoldása szorosan vett stílár, formai szempontból is foglalkoztatta, s ebben osztozott a korabeli avantgarde művészek nagy részével. Az architektúra általános modellé válik, még a szóhasználatban is (erre utal Kassák *Képarchitektúrája*, Moholy-Nagy *Űvegarchitektúrája* stb.). Mivel szinte egyetlen korabeli művésznek sincs sem megfelelő tudása, sem anyagi lehetősége valóságos épületek realizálására, az architektúra-ideált a maguk eszközeivel próbálják megközelíteni. Így állítja ki Theo van Doesburg 1923-ban a Galerie Rosenbergben, Párizsban, építészeti jellegű makettjeit, születnek valamivel később Malevics arhitektonjai El Lissitzky „felhővasalói” stb.[45]

Mindezeket megelőzi *Erich Buchholz* 1922-es építészeti interieurje, amit saját lakásában, Berlinben alakított ki.[46] A sors ironiája, hogy a — tudomásunk szerint — egyetlen, konstruktivizmushoz közelálló szellemben, köznap, egyéni célra megvalósított együttes nem Oroszországban, hanem Berlinben, német művész alkotásaként született meg. *Buchholz* szobáját színes felületekre tagolta, ezeket még hangsúlyosabbá tette a közjük ékelt fekete, arany, piros gipszreliefekkel, amelyeket egymástól ugyancsak színes lécek választottak el. „Nagyon sokan ismerték jól a szobát” — emlékszik vissza *Erich Buchholz* — „Hülsenbeck, Schwitters, Hausmann, Höch, A. Segal, Behne, Moholy,



18. Háromrészes berlini kompozíció középrésze. Beton, 55,5 × 70 cm. Kunstmuseum, Bremen



19. Háromrészes berlini kompozíció baloldali része. Beton, 60 × 68 cm. Kunstmuseum, Bremen

Péri, Lissitzky, Kemény, Kállai . . . A falak, a szobrok és a reliefek egyaránt számos vitára adtak alkalmat”.[47]

Az építészet iránti általános érdeklődés kereszttüzében a konkrét használatban lévő szoba, valamint az általa kiváltott viták mind hozzájárultak ahhoz, hogy 1923 májusában a *Grosse Berliner Kunstausstellung* keretében több művész, így Theo van Doesburg, Péri, El Lissitzky és Huszár Vilmos is ugyanezzel a problémával akar megküzdeni. El Lissitzky *Prounenraum*[48] kompozíciója kétségkívül a kiállítás legsikerültebb és legismertebb darabja. El Lissitzky műve, szándékai ellenére, saját anyagi-technikai viszonyainak következtében, nem igazán tartós anyagból, csak deszkából készült el és eredeti változatában nem is maradt fenn az utókorra.[49]

Péri László kompozíciója — eredeti változatában — feltehetően fakeretre erősített festett vászonnál készült. Ezt a kompozíciót minden valószínűség szerint csak később, a harmincas években alakította ki színezett betonból, eredeti elképzeléseinek megfelelően.[50]

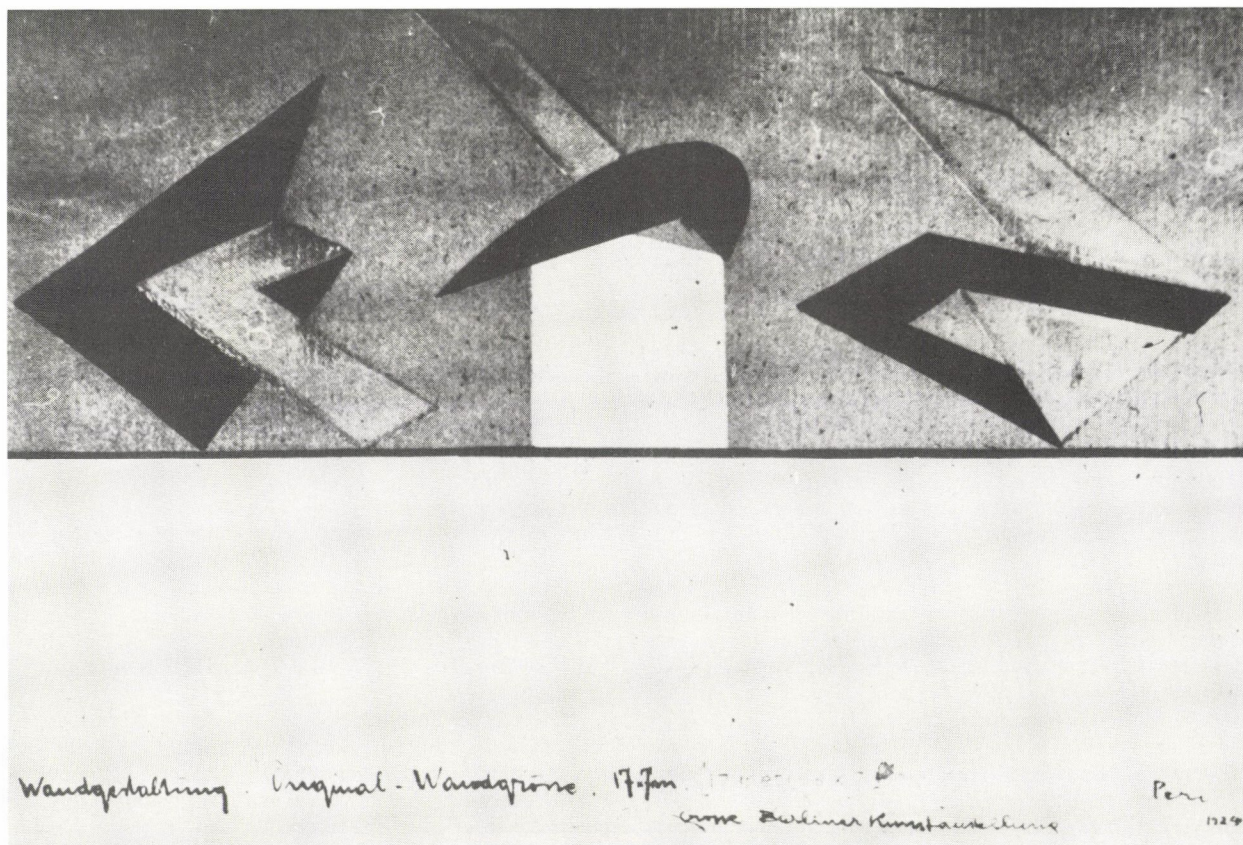
Az 1923-as berlini kiállításon az egymással versengő művek közül kettő térhatásra, kettő síkhatásra épül. El

Lissitzky *Prounenraum*-ja és Huszár Vilmos — Gerrit Rietveld közös „Modell-szoba” terve[51] egyaránt térben van elképzelve, El Lissitzkyé térben megvalósítva. Mindkettőnél a fal kilép semleges tartó szerepéből, hogy a kompozíció aktív részévé váljék. Huszár interieurjébe Rietveld csak a bútorokat tervezte bele, a teret úgy kezelte, mintha több, egymás mellett, illetőleg egymás fölött elhelyezett, oldalról szemlélhető, gazdagabb megoldású De Stijl festmény együttese volna. A színeknek valójában nincs térformáló funkciójuk, elhelyezésük nem tűnik megváltoztathatatlanak. A szoba szoba marad, térhatása nemigen változik, még ha oldalát és mennyezetét sárga vagy kék négyszögek tagolják is.

Ezzel szemben El Lissitzky nem akar szobát alkotni. Leszögezi: „A tér nem lakószoba...” Kiállító-bemutató, azaz saját kifejezésével élve, „demonstrációs termet” hoz létre. „Az egyensúlynak, amit egy térben létesítünk, mozgathatónak és elementárisnak kell lennie” — mondja El Lissitzky[52]. Ennek érdekében a rendelkezésére álló egész teret berendezi, részben Proun-képekkel, részben azokat összekötő tengelyekkel, amelyek az együttes elemeit összekapcsolják és mozgalmassá teszik. A dinamizmust fokozza, hogy a prounokkal kialakított falfelület többszörösen megtörik, és együttesen teret alakít.

Péri háromrészes kompozíciójának, az előbbiekkal szemben, megvan az a sajátossága, hogy nem térben, hanem csak síkban, egy adott falfelületen van elhelyezve. Ebből az következik, hogy egyrészt eltávolodik Buchholz szobakompozíciójától, annak köznap méreteitől, másrészt viszont nem érheti el El Lissitzky többszörösen is megmozgatott proun-termének dinamizmusát sem. Péri há-

romrészes kompozíciója egy igen hosszú, horizontális falfelületen helyezkedett el, ezen futott végig egy hosszú, vízszintes tengely (valószínűleg faléc), ami még megosztotta ezt a teret. A kompozíció két szélső eleme erre a vízszintes tengelyre támaszkodott, míg a középső egy kiemelkedő világosabb négyszögre, amely feltehetően a talapzat szerepét töltötte be a harmadik elem szempontjából. Ez, a két szélső fölé emelkedő középső elem tartja össze — kompozíciós szempontból — az együttest: a lendület ennek köszönhető. A két szélső elem szigorúan geometrikus, a két sziluett rajz egymásra rimel — velük ellentétben a középső motívum részben kerek forma, ami így hangsúlyozottan eltér a többitől. Mind Buchholznál, mind El Lissitzkynél külön érvényesültek a festett felületek és az őket összekötő lécek — ezek adják a kompozíció sajátos vonalritmusát. Périnél egyetlen ilyen, feltehetően tartóelemként funkcionáló tengely szerepel, minden hangsúly nélkül. Maguk az elemek egységesek, egyneműek, ennek következtében elementárisabbak, mint bármely más kompozíció elemei. El Lissitzky kompozícióján az elemeket összekötő tengelyek adják a diagonális okozta feszültséget — Périnél a formák elhelyezése, sziluettje önmagában hordja, a feszültséget. El Lissitzky elemei a térben szét vannak darabolva, a szemlélő rákényszerül, hogy tekintetével kövesse őket, így a néző közreműködése révén válnak összefüggő együttesé. Ezzel szemben Péri három, mindössze egymásra rimelő eleme, amely egymást nem is érinti, meglepő kohéziós erőt fejt ki. Ugyanilyen fontos a színek kompozíciója. Az eredeti, feltehetően vászonra festett színeket nem tudjuk teljes hitelességgel rekonstruálni. De a fennmaradt tempera-vázlat (és az annak nyomán készült litográfia), valamint a beton-



20. Háromrészes betonkompozíció vázlata, 1923. Papír, akvarell. Wulf Herzogenrath, Köln



21. Mauzóleumterv, 1924

változat egybehangzóan a fekete, szürke és tört-vörös színnek együttesét mutatják. Ezek a színfelületek önmagukban nem kellemesek, csak szigorúan az anyaghoz kötve léteznek, önálló életük nincsen.

Ugyancsak nem elhanyagolhatók a méretek. Ha elképzeljük, hogy a háromrészes kompozíció (a vázlat tanúsága és a berlini kiállítóhelyiség alaprajza szerint) egy 7×17 méteres felületet töltött be — amelynek Péri nem egészen a negyedét, tehát hozzávetőlegesen 4×7 métert használt fel —, a hatás imponáló lehetett. Péri műve a többiekével összevetve, szélsőséges és egyszerűsége révén válik hatásossá.

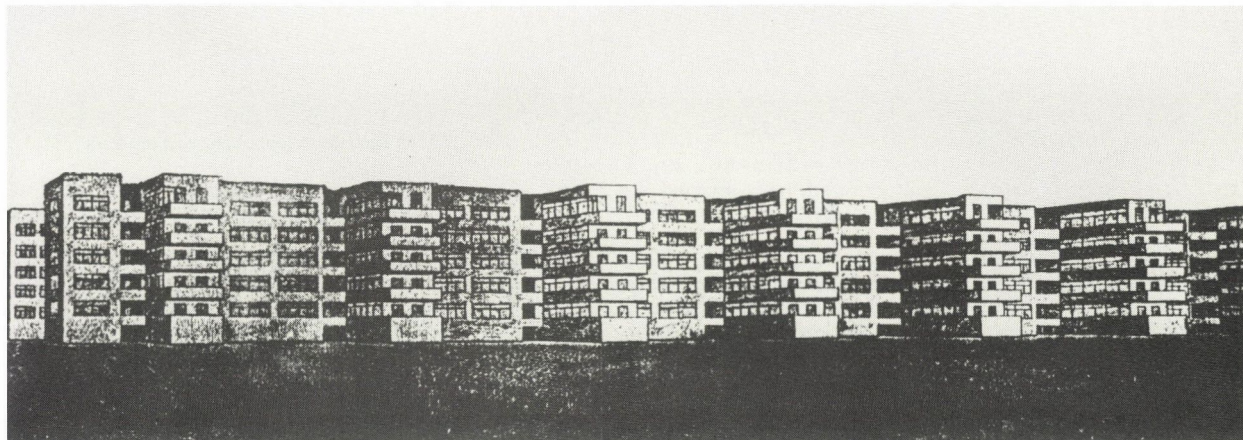
A korabeli kritika nem hagyta figyelmen kívül Péri kompozícióját, mégha — joggal — nem is tulajdonított neki olyan fontosságot, mint El Lissitzky Prounenraumjának. Péri számára a többrészes kompozíció problémája nem korlátozódott erre az egy műre. Erre utal az utóbbi időben felbukkant, sajátos kollázs-technikával készült műve, ugyanebből az időszakból, tehát 1923–1924-ből.[53] A vászonra ragasztott, papírra festett gouache-elemekből formált kompozíció hasonló részekből áll, mint a berlini — csak éppen itt a három motívum egységet formál. Ami berlini együttesénél a horizontális osztóléc szerepét tölti be, egész szerényen és alig észrevehetően, az itt szélesebb,

hangsúlyozottabb horizontális formává válik, amelyre az összes többi elem ráépül. Akárcsak a berlini, ez is egy nagyobb murális kompozícióra utal (erre vall a felirat: falnagyság $9 \text{ m} \times 3 \text{ m}$). Ez a mű nem rekonstrukció, nem későbbi változat, hanem eredeti. A vászon okker színe, a sajátos relieftechnika a szobrász azóta elkallódott, tönkrement murális kompozícióit idézik.

Péri művészetének egyik legfőbb sajátossága, hogy konstruktivista korszakában három műfaj — a festészet, a szobrászat és az építészet — határmezsgyéjén dolgozott. Szerencsés pillanatokban a háromból szintézist tudott formálni, a három műfaj elválaszthatatlanul összekapcsolódott számára. Nemcsak reliejai, festményei is nagyszabású arányrendszerükkel, tiszta geometrikus formavilágukkal a húszas évek művészetének architektúra-ideálját közelítik meg. Az architektúra-igény sokkal evidensebben jelentkezik azonban Péri egyik legsikerültebb alkotásában, az 1924-es *Lenin emlékmű-terv*ben.[54] Az elképzelése az volt, hogy az emlékmű vasbetonból és üvegből készüljön, alul mauzóleum, fölül múzeum legyen. Az elképzelés tehát a legmodernebb anyagokhoz kapcsolódik, méghozzá viszonylag igen korán, amikor még az üveg és a vasbeton házassága nem ment át teljesen a köztudatba.

Péri Lenin emlékmű-terve, váratlan lendületével, már az első pillanatra szokatlanul lenyűgöző hatást kelt. Ez a hatás leginkább a síkbeli és térbe komponált elemek sajátos szintéziséből fakad. A jobb szélén az erősen térbe, perspektivikusan megszerkesztett épület avantgarde szellemével lép meg — s a vertikális, keskeny épületelemen architrávként nyugszik a másik, horizontális épületszárny. Ez a sajátos T-kompozíció azonban nem kizárólagosan Péri ötlete, ezt a szerkezetet feltehetően El Lissitzky *Felhővasaló*[55] terveiből merítette, amelyek 1923–1924-ben születtek, ugyanezzel az elgondolással, csak sokkal több statikai megalapozottsággal. El Lissitzky rajzai minden nagyvonalúságuk ellenére is részletezőbbek, árnyaltabbak. Ezzel szemben Péri elgondolása éppen abszurdításával bilincseli le a nézőt — az épületbe jobb oldalt befutó folyosó-rész a másik oldalon, az épületből kilépve már síkban és meggörbülve folytatódik. Az abszurditást megkoronázza az épület tetején emelkedő Lenin-felirat, amely az adott léptéket szem előtt tarva, igen nagyméretű lehetett volna.

A *Lenin emlékmű-terv* így, ahogy van, és ahogy számunkra, sajnálatosan csak reprodukcióban maradt meg — Péri egyik legerőteljesebb alkotásának tekinthető. Szép-sége éppen a realitás és az utópia egészen egyedi és Périre



22. Épületterv, 1927

annyira jellemző összekapcsolásában rejlik. A tervnek Berlinben nagy sikere volt. Szerepel Adolf Behne „Der moderne Zweckbau” című könyvében is[56] és az 1924-es Moszkvában rendezett reprezentatív német kiállításához[57] Adolf Behne által szerkesztett katalógus belső címlapjára is, mintegy mottóként, ezt választotta a szerkesztő.

A *Lenin emlékmű-terv* születése egybeesik Péri pályájának sajátos, kedvezőtlen fordulatával: 1924-től kezdve feladja képzőművészeti tevékenységét, hogy helyette kizárólagosan mint beosztott, alsóbb rendű rajzoló dolgozzék a Berlin Városi Építészeti Hivatalnál.[58] Döntésében közrejátszhatott a Lenin emlékmű-terv eszmei sikere és az, hogy valóban produktivista alkotó akart lenni, s a mindennapi élet és nemcsak kiállítások számára tervezni. Elképzelhető, hogy az igen rövid és igen intenzív konstruktivista alkotó periódus után egyszerre kimerült. Végül, döntéséhez nyilvánvalóan anyagi szempontok is hozzájárultak — valamiből meg kellett élnie. Mindez persze együttesen sem ad elég magyarázatot művészi tevékenysége feladásához. Az egyetlen magyarázat az lehet, hogy az alkotómunkát a saját maga számára nem adta fel — más síkon folytatta tovább. A kisszerű kivitelező munka mellett számos nagyszabású tervet készített, különböző pályázatokra, amelyeken soha nem nyert semmit. Építészeti terveiről fennmaradt néhány fotó,[59] feltételezésünk szerint ezek szerepelhettek a pályázatokon. A rajzok sem a megvalósítás lehetőségét nem biztosították, sem sikert nem hoztak, sokkal inkább kudarcélményt. Péri 1928-ig működött mint építész Berlinben, utána abbahagyta ezt a munkát és hosszú éveken át munkanélküli segélyből élt. 1927—1928 körül, amikor már régen feladta konstruktivista stílusát, realiztikus stílusban kezdett ismét alkotni. Ahogy 1924-ben konstruktivista plasztikájával leszámolva az építészetre koncentrált minden figyelmét, 1928-ban az építészettel leszámolva, ismét a szobrászat felé fordult, de sematikus, élettelen figurái nélkülöztek minden lendületet és meggyőző erőt. Az 1928-as visszatérés a realista szobrászathoz egybeesik a nemzetközi avantgarde lassú kimerülésével és a „rend”-hez való visszatéréssel. Péri, aki kommunista művész volt és maradt, ebben az átalakulásban már végleg nem találta meg a maga helyét. Mind politikai meggyőződésével, mind művészi nézeteivel magára maradt Berlinben, amely ebben az időben már megszűnt avantgarde centrum lenni. Az időközben kialakult új központok — mint pl. a Bauhaus — Péri már nem vonzották. Feltehetően egyetlen centrum vonzotta, Moszkva, és Katherine S. Dreier *Modern Art* című könyvének tanúsága szerint[60] Péri építészként dol-

gozott a szovjet kormányzat számára. Feltételezésünk szerint azonban az orosz utazás inkább csak utópia maradt, mint megvalósított terv.[61]

Annak ellenére, hogy Péri számára Berlin 1933-ban nem jelentette ugyanazt a Berlint, mint 1922-ben, mégis, értelmetlenül is, ragaszkodott hozzá. Zsidó és kommunista létére csak a legutolsó pillanatban, 1933-ban menekült el Berlinből, amikor már műtermébe behatoltak a náci. Véletlen szerencse révén menekült meg, de mivel művei Berlinben maradtak, nagy részük elpusztult. Felesége, Mary Péri csak kisebb műveket tudott fokozatosan, jóval később átmenteni új lakóhelyére, Angliába.

Angliában Péri új életet kezdett, apró, realiztikus-naturalisztikus figurákkal népesítette be magányát, újszerű betonformálási technikát alakított ki, élete vége felé megrendeléseket is kapott, de végeredményben soha nem találta meg sem saját stílusát, sem helyét a társadalomban. Ő maga sok-sok évtizeddel túlélte a konstruktivizmust, mint irányzatot, de művészete nem élte túl: ami igazán értékes oeuvre-jében, az a sok-sok, keserves munkával eltöltött időszakban csak egy kis sziget, mindössze négy év. De ez a négy év elég ahhoz, hogy Péri-t az egyik legérdekesebb, legkövetkezetesebb kelet-európai művésszé avassa.

(1984)

* * *

Péri László életműve iránt hosszú évtizedekig semmilyen érdeklődés sem mutatkozott. Konstruktivista reliefjeiből az első bemutatót Wulf Herzogenrath rendezte Kölnben, 1973-ban. A nyolcvanas években egyre több kiállításon szerepelt, és egyre több, a konstruktivizmusról és a berlini avantgarde-ról szóló könyvben, tanulmányban fordul elő a neve. Kéziratunk lezárása (1984) után, 1989-ben készült el róla az első tudományos feldolgozás, disszertáció a berlini egyetem számára, gondosan összeállított oeuvre-katalógussal: Gerti Fietzek, „Studien zum konstruktivistischen Werk von László Péri” címen (kézirat). Tekintettel arra, hogy adatai és elemzései az általunk ismert tényeknek és analíziseknek nem mondanak elent, és a szerző egészen új felfedezéseket sem közöl, tanulmányunkba utólagosan ennek a disszertációnak az anyagát nem illesztettük bele.

(1991)

Passuth Krisztina

JEGYZETEK

1 A konstruktivizmus fogalmára, történetére, jelentőségére nézve alapvető *Christian Lodder: Russian Constructivism* (New Haven and London 1983) című könyve.

2 Péri László születésének dátuma igen gyakran hibás, 1889. Ez a tévedés — tudomásunk szerint — első ízben *Katherine S. Dreier: Modern Art* (New York, 1925) című könyvében szerepel és a további kiadványok, mint László Péri Werke 1920—1924, *Shaped Canvas* (Kölnischer Kunstverein, Köln 1973) etc. innen vették át. Mind 1936-ban Angliában kiállított magyar útlevele, mind második feleségénél lévő kéziratok önéletrajza, mind második feleségének tanúsítása szerint Péri 1899-ben született (Péri-hagyaték, Brighton).

3 *Tömörty Márta: Új vizeken járok. A Galilei Kör története.* Budapest 1960, 216, 276, 277: említi Péri-t, mint a Galilei Kör tagját, valamint mint jegyzőt, 1916 októberében és 1917-ben, amikor is a beiratkozásokat intézte. A Galilei Körről lásd még: *Kende Zsigmond: A Galilei Kör megalakulása.* Budapest 1984.

4 Moholy-Nagy László (Nagy, eredetileg Weiss László) neve nem szerepel a Galilei Kör archívumában, de testvérének, Nagy Jenőnek szíves szóbeli közlése értelmében gyakran megfordult a körben.

4/a *Kassák Lajos: Egy ember élete.* Budapest 1983, 399.

5 Mácza Jánosra vonatkozóan: *Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története.* Budapest 1981.

6 „Színiiskolát nyit a Ma”. Ma, Budapest, 1917. 10. sz. 162.

7 *Mácza János: Új dráma, új színpad. A színpadi megújulás váro keveseknek.* Ma, Budapest, 1917. 11. sz. 168.

8 *Mácza János: Életrajzom.* 1930. Közli: *Mácza: Legendák és tények.* Budapest 1972, 5. Lásd még: *Szélpál Árpád: Forró hamu.* Budapest 1984, 263, 265.

9 *Péri László: Autobiography.* Kézirat. Péri-hagyaték, Brighton.

10 *Mary Péri: Between the wars.* Közölve: *Péri's People: The Minorities.* Colchester, 1970. p. n.

11 *Krisztina Passuth*: Die Ungarische Avantgarde: László Péri und László Moholy-Nagy. Közli: Laszlo Moholy-Nagy—Laszlo Peri: Kunsthandel Wolfgang Werner Bremen, 1987, o. n.

12 *Péri László*: Autobiography. Idézet kézirat.

13 Lásd: *Mezei Ottó*: Nemes Lampérth József. Budapest 1984.

14 Az általunk ismert, e korszakból fennmaradt figuratív rajzok Kovács Attila tulajdonában, Kölnben vannak.

15 *Bajkay Éva*: Uitz Béla. Budapest 1974, 83.

16 *C. W. Rochanowski*: Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst. Wien 1922. Kraus-Reprint, München 1980, 93—95. kép.

17 A párizsi tartózkodás nem tartott sokáig. Péri ez alatt az idő alatt egy szocialista pék házában lakott. Politikai aktivitása miatt kiutasították Franciaországból. Mary Péri szíves szóbeli tájékoztatása, valamint *Macza János*: Legendák és tények. Budapest 1972, 5.

18 „A dadaista és expresszionista mozgalomban indult el, Berlinben, 1920-ban, és később mint konstruktivista művész a Sturm csoport tagja lett (Berlinben)”. (*Péri* harmadik személyben írt önéletrajza, Brighton, Péri-hagyaték)

19 Asszony, 1921. k., fa, 50 cm. A faszobor H. Walden gyűjteményéből Nell Walden tulajdonába került. Jelenleg a Nell Walden gyűjtemény más darabjaival együtt a berni Kunstmuseum tulajdonában van (Inv. P296). Lásd: Nell Walden. Sammlung und eigene Werke. Berner Kunstmuseum, Bern 1966. 31, 62. sz.

20 Peter Peri kiállítási katalógusa, Swiss Cottage, London 1968, 12.

21 *George Brühl*: Der Sturm. Leipzig 1983, 69.

22 *George Brühl*: i. m. 69.

23 Moholy-Nagy, Peri, Gesamtschau Des Sturm, Berlin, Febr. 1922.

24 Fekvő figura, 1920, beton, 61 × 31 × 23 cm, Kovács Attila tul., Köln.

25 Fekvő figura, 1920 k., tus, akvarell, toll, 28,5 × 38,5 cm. Graphisches Kabinett Werner K. G., Bréma.

26 Álló figura, 1924. beton, 58 × 27,5 × 32 cm. Kovács Attila tulajdona, Köln.

27 Mary Péri szíves közlése.

28 Mary Péri szíves közlése.

29 Graphisches Kabinett Werner K. G., Bréma.

29/a *Herwarth Walden*: Einblick in Kunst. Berlin 1924, 157.

30 Víz házak között, festett beton, 1920-ra datálva (valószínűleg utólagosan), 57 × 42 cm, Annely Juda galéria, London.

31 Péri László: Kompozíció. Der Sturm, Berlin, 1922, 12. sz. 181.

32 Péri László: „Two rooms” (Két szoba) 1921 körül. Tempera kartonon, 76,5 × 100 cm. Yale University Art Gallery, New Haven. (Eredetileg Katherine S. Dreier gyűjteménye) Lásd: The Société Anonyme and the Dreier Request at Yale University. Yale University Press, New Haven and London 1984, 514.

33 Péri László: Rajz. Der Sturm, Berlin. 1921. okt. 178.

34 Peri: Linoleumschnitte 1922—23. Verlag der Sturm, Berlin, 1923. *Kemény Alfréd* bevezetőjével. 12 (vagy 13) linoleummetset, minden egyes elem kivágva és barnás papírra felragasztva. Egy lap mérete: 31 × 44,5 cm. Kunsthandel Wolfgang Werner K. G., Bréma tulajdona. Lásd *Hevesy Iván*: Péri: Linoleumschnitte 1922—23. Nyugat, Budapest, 1924. július, 63—64.

35 El Lissitzky: Proun (I. Kestner Mappe). Kestner Gesellschaft, Hannover, 1919—1923. Litográfia, részben kollázs. Egy lap mérete 60,5 × 43,5 cm. El Lissitzky: Die Plastische Gestaltung der Elektro-Mechanischen Schau. Sieg über die Sonne. Hannover, 1923. Litográfia, egy lap mérete: 53 × 45,4 cm.

36 Laszlo Moholy-Nagy: Kestner-Mappe 1922—23. Kestner Gesellschaft, Hannover, 1923. Hat litográfia, amelyből egy színes. Egy lap mérete: 60,5 × 44,5 cm. Kunsthaus, Zürich tulajdona.

37 K. Malevics: Szuprematizm. 34 riszunki. Unovis, Vittebszk, 1920.

38 Péri László: Jegyzetfüzet, reliefeket ábrázoló beszámozott vázlatokkal, amelyek feltehetően a már létező művekről, mintegy feltárási céllal készültek. A füzet Wulf Herzogenrath tulajdonában, Kölnben van.

39 *Kemény Alfréd* (Durus) a kortárs német és orosz irányza-

tokról szóló előadását Moszkvában 1921. dec. 8-án, az OBMOKHU-ról szólót 1921. dec. 26-án tartotta. Lásd: Janos Macza: Szovjetszkoje Isszkusztvo za 15 let. Moszkva 1933, 201. *Kemény Alfréd* az OBMOKHU szélsőséges híve volt: Tatlint a konstruktivizmus atyjának tekintette, de az OBMOKHU munkáját azért tartotta fontosnak, mert anyagszerű konstrukcióik a síkból a térbe mentek át. Az előadásokat és azok visszhangját, valamint *Kemény Alfréd* tevékenységét elemzi *Christina Lodder* i. m. 93, 96, 282.

40 Lásd: *Christina Lodder* i. m. 236.

41 *Kállai Ernő*: Új magyar piktúra. Budapest 1925.

42 *Sophie Lissitzky-Küppers*: El Lissitzky. Drezda 1967, 342.

43 *Ludwig Hilbersheimer*: Raumkonstruktion. Sozialistische Monatshefte. Berlin 1924, 200.

44 *Andreï B. Nakov*: 2 Stenberg 2. Galerie Chauvelin. Paris 1975, 29.

45 Lásd: *Steven S. Mansbach*: Visions of Totality. Laszlo Moholy-Nagy, Théo van Doesburg and El Lissitzky. Ann Arbor 1968.

46 *Erich Buchholz*: „Raum Herkulesufer 15”, Berlin, 1922. Közli: *Friedrich W. Heckmanns*: *Erich Buchholz*. Köln 1978, 30—32.

47 *Erich Buchholz*: 1922, Raum Herkulesufer 15. *Friedrich Heckmanns* i. m. 31.

48 El Lissitzky: Prounenraum. Wand, Holz, Farbe, Grosse Berliner Kunstausstellung, 1923. Katalógus no 1253. Lásd még: *Sophie Lissitzky-Küppers*: I. m. 184., 185. ill.

49 *Ludwig Hilbersheimer*: Berlin: Grosse Ausstellung. 1923. Sozialistische Monatshefte, 1923, 451. oldalán leírja Péri 1922-ben bemutatott reliefjeit, amelyek feltehetően azonos módszerrel készültek, mint az 1923-as művek.

50 Laszlo Peri: „Raumkonstruktionen”, Grosse Berliner Kunstausstellung, Berlin, 1923. 26-os terem, 303-as szám, Novembergruppe szekció. A kompozícióhoz készült temperatervet (papír, tempera, 30,5 × 48,5 cm, Wulf Herzogenrath tulajdona, Köln), valamint a későbbi beton változatot (60 × 68, 55 × 70, 58 × 68 cm, Wolfgang Werner tulajdona, Bréma) Péri egyaránt posztdataálta. Az azokon szereplő 1924-es dátum téves. *Margit Rowell* érdeme, hogy amikor egyeztetette a vázlaton feltüntetett méreteket (17 × 7 m) az 1923-as berlini kiállítás katalógusában feltüntetett 26-os nagyterem méreteivel, felismerte, hogy azok azonosak, tehát Péri művei az 1923-as kiállításon és nem 1924-ben szerepeltek. Lásd: *Margit Rowell*: The planar dimension. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979, 29.

51 Vilmos Huszár, Gerrit Rietveld: A berlini nagy művészeti kiállításra tervezett modell-szoba három nézete, 1923. A meg nem valósított tervet közölte a „L'architecture Vivante” Paris, 1924-es száma, 10/11. kép. Lásd: *De Stijl*: 1917—1923. Visions of Utopia. Walker Art Center, Minneapolis 1982, 178.

52 El Lissitzky: Prounenraum. Grosse Berliner Kunstausstellung „G” no 1 Berlin, 1923. július, valamint *Sophie Lissitzky-Küppers*: I. m. 361.

53 Péri László: Kompozíció, 1924-es jelzéssel. Vázon gouache (papír)-collage, 35 × 95 cm. Magántulajdon, Párizs. Közli: „L'Art en Hongrie 1905—1930”. Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 1980. cat. no. 170.

54 Péri László: Lenin emlékmű-terv. Szerepelt Berlinben 1924 októberében a *Der Sturm* „Péri, Hilbersheimer, Nell Walden” kiállításán, 14—15. sz. alatt.

55 El Lissitzky: Felhővasaló tervek. Közli: *Sophie Lissitzky-Küppers*: I. m. 231—235. kép.

56 *Adolf Behne*: Der Moderne Zweckbau. München 1926., 62.

57 Első német művészeti kiállítás, Moszkva—Leningrád, 1924. oldalszám nélkül. A Lenin emlékmű-terv nyilván hatott Ilja G. Tschasnikra, aki 1927-ben egy egészen rokon jellegű rajzot készített. Lásd: Ilja Tschasnik, Kunstmuseum, Düsseldorf, 1978. 71-es számú illusztráció.

58 Péri építészeti tevékenységéről 1924—1928 között egy 1928-ban kiállított bizonyítvány is tanúskodik, amelyet a berlini Városi Hivatal állított ki 1928-ban, és jelenleg Brightonban található, a Péri-hagyatékban.

59 A fotók jelenleg Wulf Herzogenrath (Köln) és Wolfgang Werner (Bréma) tulajdonában vannak.

60 *Katherine S. Dreier*: Modern Art. New York 1926, 55.: Péri

„sok más fiatal festőhöz hasonlóan a festészettől az építészet felé fordult, és számos munkaház-tervet készített a szovjet kormányzat számára”.

61 Mary Péri a leghatározottabban állítja, hogy férje sohasem járt a Szovjetunióban. (Mary Péri levele Passuth Krisztinának, 1980. július.)

IRODALOM

- Hausmann und Péri*: Die Absichten des Theaters „Pré”. Der Sturm, Berlin, 1922. szept., 134.
- Alfred Kemény*: Die konstruktive Kunst und Peris Raumkonstruktionen (1922). Előszó Péri „Linoleumschnitte 1922–23” albumához. Der Sturm, Berlin 1923.
- Hevesy Iván*: Péri: Linoleumschnitte 1922–23. Nyugat, Budapest, 1924. jún., 66–67.
- Ernst Kállai*: Neue Malerei im Ungarn. Leipzig 1925, 116–118. (Új magyar piktúra)
- Hans Arp und El Lissitzky*: Kunstismen. Erlebach—Zürich, München—Leipzig 1925, 33.
- F. D. Klingender*: From Constructivism to Realism. L. Péri. The Foyle Art Gallery, London 1936.
- Concrete Sculpture, Gordon Fraser Gallery, London, 1937.
- Collection of the Societe Anonyme. Yale University Art Gallery, New Haven 1950, 19–20.
- Alexander Dörner*: Überwindung der „Kunst”. Fackelträger Verlag 1958, 138–139.
- John Berger*: A painter of our time. Secker and Warburg 1958. Magyarul: *John Berger*: Korunk festője. Budapest 1983.
- Peter Peri*: A short biography. Lloyd Gallery, London 1965.
- Avantgarde Osteuropa. 1910–1930. Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst und Akademie der Künste, Berlin 1967, 143.
- John Berger*: Impressions of Peter Peri. Közölve: Peter Peri, Memorial Exhibition. Central Library Swiss Cottage, London 1968.
- Czigány Magda*: Szocialista realizmus a száműzetésben. Új Látóhatár, 1969.
- Magyar származású művészek külföldön. Műcsarnok, Budapest 1970, 60.
- Peri's People. The Minorities, Colchester 1970.
- John Berger*: Peter Peri. Közölve: J. Berger: Selected essays and articles. London 1972, 61–65.
- Mácza János*: Legendák és tények. Tanulmányok a XX. századi művészettörténethez. Budapest 1972, 5.
- Wulf Herzogenrath*: Laszlo Peri, ein Konstruktivist in Berlin der 20-er Jahre. Laszlo Peri Werke 1920–1924 und das Problem des „Shaped Canvas”. Kölnischer Kunstverein, Köln 1973, 3–6.
- Passuth Krisztina*: Magyar művészek az európai avantgarde-ban 1919–1925. Budapest 1974, 144–149.
- 12 Bildhauer in Deutschland 1900–1933. Graphisches Kabinett, Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen 1978.
- Margit Rowell*: The Planar Dimension 1912–1932: From Surface to Space. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979, 29–30. és 134–137.
- Abstraction 1910–1940. Annely Juda Fine Art, London 1980, 66.
- Szabó Júlia*: A magyar aktivizmus művészete. Corvina, Budapest 1981, 129. és 17-es jegyzet.
- Sükösd Mihály*: John Berger és Magyarország. Élet és Irodalom, Budapest, 1981. febr. 21.
- Reliefs. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1980, 143.
- Passuth Krisztina*: L'Utopie de Laszlo Peri. Bulletin analytique des périodiques d'Europe de l'Est, Párizs, Centre Georges Pompidou, n° 25, 1981, 68–71.
- Patkó Imre*: Egy titok nyitja. Élet és Irodalom, Budapest 1981. júl. 1.
- Czigány Magda*: A Sükösd-jelenség. Új Látóhatár, München 1981. no 2, szept., 242–247.
- Wulf Herzogenrath*: Vom Ornament zum Heizungskörper oder: Warum gab es so wenige Reliefs am Bauhaus?
- Laszlo Peri 1899–1967. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Skulpturenmuseum Marl 1982.
- Come Mosta-Heirt*: Laszlo Peri. Opus, Paris, no 83, 1982, 24–25.
- Die Ungarische Künstler am Sturm Berlin 1913–1932. Edition Galerie von Bartha, Basel 1983, oldal nélkül.
- The Societe Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. Yale University Press 1984, 514–516.
- Wechsel Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Neue Galerie, Kassel 1986–1987.
- Rainer Michael Mason*: Laszlo Peri. In: Moderne-Postmoderne. Deux cas d'école: L'avantgarde russe et hongroise 1916–1925. Giorgio de Chirico 1928–1934. Cabinet des estampes, Tricornet, Genf 1987, 213–217.
- Fighting Spirits. Peter Peri sculptures. Cliff Rowe Paintings. London, Journeymen, 1987.
- Laszlo Moholy-Nagy, Laszlo Peri. Graphisches Kabinett Wolfgang Werner K. G. Bremen 1987–1988.
- Passuth Krisztina*: Les avant-gardes de l'Europe Centrale. Paris 1988.
- Bajkay Éva*: A magyar grafika külföldön. Németország 1919–1933. Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba 1989.
- Theo van Doesburg. Paris 1990.
- Standing in the Tempest. Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908–1930. Santa Barbara Museum of Art 1991.

DOKUMENTUMOK

Kemény Alfréd: A konstruktív művészet és Péri térkonstrukciói (1922)

Napjaink képzőművészetének utolsó hulláma, a konstruktivizmus a művészi alkotómunka vezérelveit a művészi alkotás lehető legegyszerűbb szervezésében és az alkotóerők lehető legtudatosabb irányításában határozta meg. Az ember fiziológiai felépítése szigorú kozmikus konstrukciós törvényeknek van alávetve. A konstruktív világtest konstruktív részeként szükségszerűen, a legmélyebb kozmofiziológiai okokból jutott el a konstrukcióig, a konstruktív alkotásig. A világ és az ember törvényszerűsége a művészet törvényszerűségében ölt testet. A világban és az emberi mikrokozmoszban mindig új viszonyok, azaz ellentétek között megnyilvánuló megváltozhatatlan törvényszerűség érvényesül. Ehhez a világ-törvényszerűséghez hasonlóan a

műalkotás megváltozhatatlan törvényszerűségeit az elementáris matematikai — aritmetikai-geometriai — viszonyok (azaz a műalkotás sajátos eszközei: a forma, a szín és az anyag között feszülő ellentétek) új és új kombinációiban határozhatjuk meg. A törvény örök változatlanúsága a forma örökös változásában: ez a konstruktív alkotás legmélyebb értelme.

A világ viszonylagos mozdulatlanúsága miatt mindent tárgyként, határozott dologként érzékelünk. A világ mozgási viszonyai óriási dimenziókban mérhetők, s ezért a világot viszonylag mozdulatlanak tekinthetjük. Annál is inkább, mivel a külső mozdulatlanúság — a látszólagos nyugalom egységei között fennálló feszültségek által — intenzív belső mozgást idézhet elő bennünk. Érzékszerveink megkövetelik a formák határozottságát, mert a világot látszólagos nyugalomban, határozott formákban érzékelik.

Ezekből a felismerésekből kiindulva a konstruktív művészet új tárgyiasságot, új realizmust hoz létre. A megalkotott műtárgy absztrakt realitás, határozott formákkal és éles határokkal rendelkező új tárgy. A „tárgy nélküli festészettel” tudatos ellentétben a konstruktív alkotás absztrakciója nem „feloldott” tárgyiasság, és nem is elmosódott természet. A világ struktúrája a műtárgy éles tisztaságában és egzakt szervezettségében formálódik. Napjaink organizációs törekvései rátalálnak a megfelelő formára. A forma tisztasága immanensen a mai élet zavarossága ellen irányul, a jövő tiszta életkonstrukciójának érdekében. Ez a törekvés természetesen nem jut elég aktívan és elég konkrétan eredményre. A konstruktív művészet etikája inkább kozmikus-fiziológiai és egyéni-formai, mint szociális természetű. Olyan intuitív matematikai alkotás ez, amelyben a formák aritmetikai-geometriai viszonyai dominálnak. A világot visszavezeti önnön relativitására, eredeti alkotó logikájára, amely a kaotikusból a kozmikus, a differenciálatlanból a különbség mértékét, a sokoldalúból az egyértelműt kialakítja. Ez a logika nem egy gyenge intellektus sivár szegénysége — legfeljebb csak a középszerűek és az epigonok esetében — hanem szabályozott tudat és az erő ökonómiája. Hatása nem egy intellektuális üzenet passzivitásából, hanem közvetlenül az érzékek megragadó aktivitásából fakad. Nem a művész szubjektivizmusa, individualizmusa, hanem az alkotás objektivitása, tárgyi eleveisége határozza meg mindenekelőtt az értéket. A reális feladat, amelynek megoldására a műalkotás hivatott, mindig előtérben van. A konstruktív kép azzal a szándékkal készül, hogy majd a falra kerüljön, és nem azzal, hogy légüres térben lebegjen.

A művészet számára már a kubizmus és a futurizmus is kijelölte azt az utat, amely a szubjektív természet- és érzelminterpretációtól az alkotó objektivitás felé vezet. A képzőművészet azonban az utánuk következő mozgalmakban — a szuprematizmusban, a neoplaszticizmusban és a konstruktivizmusban — ért el a csúcspontra. Az egyedi műalkotás értékét természetesen nem az határozza meg, hogy melyik irányzathoz tartozik, hanem az, hogy mennyire elevenen és eredetien objektíválja az alkotás új céljait. A művészet irányzatát az idő, a fennálló polgári társadalom gazdasági struktúrája határozza meg. Ez akkor is érvényes, ha a művészek személy szerint szemben állnak az uralkodó társadalmi formával. A konstruktív művészet hajlik a kollektivitásra. Kollektív művészet azonban nem lehetséges a fennálló polgári társadalom általános anarchiájában. A proletariátus művészeteként a jövő számára van fenntartva. Előfeltétele a proletár világforradalom. A konstruktív művészet a kollektív életkonstrukció eszméjével a múlt individuális művészeti korszakától átvezet a jövő kollektív művészetéhez. Szükségszerűen csupán egy átmeneti korszak átmeneti jelensége.

Azokban az esetekben, amikor az alkotás logikai eleme, azaz a tudat túlságosan előtérbe került a tudatalatti elem, azaz az alkotó intuíció hiánya miatt, nem is jött létre alkotás, hanem csak esztétikai látszat. Az alkotó művészet alapfeltétele továbbra is a művészi intuíció marad. A rendszerző logika azonban, reakcióként a tárgy nélküli festészet intuitív rendetlenségére, világos, egzakt, keményen formált és egyértelmű új tárgyiassághoz vezetett. Minimális formaelemre szorító ökonómia, a formaelemek közötti ellentétek térbeli feszültsége, szilárdság és mindenfajta aszociációs lehetőséget kizáró világos tárgyi meghatározottság: ezek Péri térkonstrukcióinak jellemzői. A kép hagyományos négyzetes keretelése gátolja a képfelület éles elhatárolását. A négyzög, mint a legsemlegesebb forma, a kép egészének bizonyos dekoratív banalitást kölcsönöz, és egy-

részt a hagyományos kép-körülhatárolás, másrészt a képnek a faltól való izolálása révén megakadályozza a tér aktivizálását. Malevics és Mondrian egymástól függetlenül jutott el a négyzög alkotásbeli lehetőségeinek végső konzekvenciájához. A változatlansággal és ugyanannak a négyzetes felületnek — mint a legsemlegesebb alapfelületnek — állandó, hangsúlyozott ismétlésével lerombolták a képfomat mint olyant (a négyzög keretein belül), és eljutottak a felület tiszta színviszonylatainak relatív forma-nélküli alkotásához. Az orosz konstruktivisták — Tatlin, Rodcsenko, El Lisszickij, Joganszon, Vlagyimir és Georg Stenberg, Medunyeckij, Gabo és Klucisz — a síkból a reális térbe léptek át. A hamisítatlan, tiszta, szimultán anyagok (vas, sárga- és vörösréz, üveg, fa stb.) térbeli-plasztikus, tiszta materiális viszonylatait hozták létre térben. Péri a képfelület hangsúlyozottan aszimmetrikus körülhatárolásával szétrombolta a kép hagyományos négyzetes formáját. A síkformák élesen ellentétes viszonylataiból így hatalmas térbeli töltés született. A tér robbanásig fokozott feszültségét egyrészt a színek ritmikus ismétlődése, másrészt a viszonylagos szintelenség (fekete-szürke-barna, fekete-vörös) fokozza. A színek a formák térbeli funkciójának vannak alárendelve. Így a formák térbeli feszültséget okozó ellentétes viszonylatai sokkal erősebben jutnak kifejezésre. Az alkotott tárgy egyensúlya egyfelől a változatlan színviszonylatokból, másfelől a változó formaviszonylatokból, illetve a változatlan képelem, szín, és a változó elem, a forma kontrasztjából épül fel, mintegy a szélsőséges ellentétek merev, mozdulatlan stabilitásaként. A mai suta „belsőépítészeti terek” tér nélküli kubusos sablonja lerombolódott.

A legkomolyabb sötét ellentétekből — amelyekben a mindig visszatérő fekete szín dominál — kibontakozik egy új, vívódó téraktivitás. Az utolsó térkonstrukciókban a fekete a barnával és a szürkével küzd. A fekete aktivitása a döntő. Ezekben a művekben az aszimmetrikus nem-négyzetes felépítés ellenére még fennáll a négyzög vízszintes-függőleges ellentéte. Hasonlóképpen megmaradt a hagyományos „képek” koncentrikus-centripetális zártsága. A legutolsó alkotásokban a kép vízszintes-függőleges felépítése megszűnik. Az egymással ellentétes diagonális formák kontraszt-erőként feszülnek egy vertikális vagy horizontális tengely mentén. A téri feszültség a kiegyensúlyozhatatlanság határán lebegő kiegyensúlyozott tér lehető legaktívabb erőviszonyaiig fokozódik. A feketével a vissza-visszatérő vörös harcol és aktivitása túl is tesz a fekete aktivitásán. A koncentrált kompozíció számára megnyílik az út a súlyos formatömegekből a centrifugális excentrikus dinamika felé. Innen vezet az út a jövő építészetéhez.

A mappában található linóleummetszetek Péri térkonstrukcióit szemléltetik. Nem eredeti művek, és nem is azzal a szándékkal készültek. A művész számára a linóleum az az anyag, amely térkonstrukcióinak sokszorosítására a legalkalmasabb. A metszetek mégis eredeti mű értékűek, mivel a szín kizárása miatt Périnek itt új problémákat kellett megoldania. A lapok készülése sorrendjében következnek egymás után. A formák méretarányai kisebb léptékben ugyan, de megegyeznek a falra szánt eredeti művek méretarányaival. A színek helyett itt a vonalak emelik ki a formákat, és ezek veszik át a színeknek az alkotás térbeli aktivitását fokozó funkcióját is. A vonalak mechanikus egyhangúsága éppúgy kiemeli az alkotás tömör monumentalitását és a részletformák ellentétes viszonyait a kép egészén belül, mint a színek mechanikusan ismétlődő ritmusa. A színek kizárása következtében a műben még jobban érvényesülnek a téralakító ellentétes formák tiszta relációi. A vonalak

kemény és határozott elhatároló elemként erős nyomatékkal jelzik a térkonstrukciók nem-négyzetes tárgyas jellegét.

(Péri: *Linoleumschnitte*, 1922—23, Verlag der Sturm, Berlin. Előszó, fordította Bodnár Szilvia.)

A „Pré” színház feladatai

A „Pré” színház célja az, hogy az embert egy állandóan változó tér-feszültség mozgásban lévő részeként mutassa be. A táncost olyan lényként értelmezi, aki önmagát a színpad által meghatározott tér középpontjának és ugyanakkor perifériájának érzi. Ez a tér, mint absztraktum és mint térben létező művészi forma feltételezi, hogy a táncos egyfelől a tér mozgásának létrehozója, másfelől a tér által mozgott lény, akinek a láthatatlant, a látszólagos üresség logikáját is meg kell teremtenie. A táncos abban az értelemben mozgatója a térnek, hogy átéli a tér minden feszültségviszonyát és ezeknek teste segítségével külső formát kölcsönöz. A „Pré” színház táncosa képtelen arra, hogy egy önkényesen kialakított vagy nem konstruktív térben mozgásvizonyokat éljen át vagy hozzon létre. A színpad terét mindig úgy kell felépíteni, hogy a tánc az egyetlen logikailag lehetséges mozgásként sugározzék belőle. Ugyanilyen szükségyszerűség kell, hogy meghatározza a hagyományos értelemben vett díszletet és jelmezt is. A színpad-konstruk-

ció logikája és egyértelműsége a táncost rávezeti, sőt rákényszeríti egy a tér szerkezetével organikusan összefüggő táncformára. A korábbi mozgásromantika megszűnik és a táncos a színpadtér formációjával analóg módon vertikálisokat, diagonálisokat és négyzeteket jelenít meg. A színpad térbeli felépítését és egész kialakítását a festészeti térre vonatkozó új nézetek határozzák meg. Az úgynevezett háttér a középtérrel alkotott viszonyként értelmezhető. A táncos felfogja és testrészeinek mozgásszintézisévé alakítja át ezeket a viszonyokat, miközben testrészeit minden csak emberi mechanizmusról le kell szoktatnia. Így a táncimprovizáció lehetetlenné válik, és a táncot, a teljes térhez kötöttséget az ember szellemi mozgásakara fejezi ki. A tér által mozgott ember szintézise tánc közben a legszigorúbb szabályoknak van alávetve. A táncgroteszk látszólagos szabadsága nem más, mint anarchia, s ezért elvetendő. A zene a térrel és a táncsal teljesen analóg módon, az akusztikus relációk segítségével hozza létre a tempót. A „Pré” színház a tér-idő mozgás tökéletes törvényszerűségét és világosságát a test, a felület és a hang egységformájában szándékozik megvalósítani; a tánc, a színpad és a zene új formájának segítségével.

Hausmann Péri

(Hausmann und Péri: *Die Absichten des Theaters „Pré”*. Der Sturm, Berlin, 1922. szeptember, 134. Fordította Bodnár Szilvia.)

L'ART CONSTRUCTIVISTE DE LÁSZLÓ PÉRI

Le mouvement constructiviste hongrois couvre une tranche d'années comprises entre 1920 et 1924, ce qui le rend un peu postérieur à son homonyme russe mais néanmoins contemporain du reste de l'Europe en ce domaine. Paradoxalement, les villes où se développe le mouvement constructiviste hongrois sont situées hors de Hongrie: Vienne, Berlin, Weimar. C'est donc l'exil qui a donné naissance à ce courant puisqu'il n'existait pas même en théorie avant la chute de la République des Conseils, en août 1919. À la même époque, en Russie Soviétique, l'activité des artistes constructivistes atteignait son plein épanouissement avec des expositions, des publications, des manifestes, etc. Par contre, les émigrants hongrois venaient d'un pays où la révolution politique à laquelle ils avaient pris part refusait d'accepter leurs véritables tendances d'avant-garde et voulait limiter leur liberté d'expression. Aussi, expulsés d'un paradis qui, en réalité, ne pouvait être celui des écrivains et artistes d'esprit novateur, ils portaient s'installer soit à Vienne, soit à Berlin, soit à Moscou et effectuaient des séjours dans d'autres pays.

Les critiques jouent un rôle très important dans l'évolution du constructivisme hongrois, surtout en ce qui concerne László Moholy-Nagy et László Péri. Leurs œuvres constructivistes respectives, du point de vue de la théorie, sont inséparables des idées exprimées par les critiques d'art Alfréd Kemény (alias Durus.) et Ernő Kállai (alias Péter Mátyás.) Par ailleurs, Lajos Kassák, promoteur de tous les mouvements d'avant-garde hongrois, s'il s'attache modérément au mouvement constructiviste, joue néanmoins un rôle non négligeable en tant que rédacteur de la revue *MA*, critique d'art, typographe, et c'est plus tard, après 1920, qu'il créa quelques œuvres dans l'esprit constructiviste.

Les artistes et écrivains ne vivaient pas sous le régime communiste lorsqu'ils ont créé cette tendance en théorie et

en pratique. Ils ont donc délibérément effectué leurs choix sans subir de pression politique. Leur adhésion aux idées du Proletkult, libre de toute contrainte, n'en avait que plus de valeur. Les artistes comme Péri et les critiques d'art comme Kállai et Kemény expriment au travers de leurs œuvres et de leurs écrits une conviction sincère et profonde. Ils diffèrent en cela de l'attitude des créateurs soviétiques, allemands ou hollandais. Pour la colonie hongroise, le constructivisme lié à l'idéal socialiste était une décision prise à l'encontre des événements qu'elle avait vécus en Hongrie.

Les Hongrois, bien sûr, n'ont pas de théorie ou de style vraiment homogènes. Ils ne sont pas conséquents avec leurs définitions. Leurs idées et leur style subissent en partie l'influence soviétique à travers des artistes comme El Lisickij, Medunckij, Puni, etc. Parallèlement, ils sont marqués par des peintres-sculpteurs comme Buchholz, Schaad, etc. Ils absorbent des influences mais aussi, ils en transmettent. Ces échanges artistiques n'excluent pas l'existence d'un mouvement constructiviste autonome, doté de quelques signes particuliers. Les artistes cherchent leur place, leur fonction dans une société qui n'est pas la leur; ils veulent restaurer la valeur des idées politiques encore embryonnaires en Hongrie pour les développer dans leur pays d'adoption. L'activité des Hongrois dans ce domaine n'a pu se développer avant 1920. Très limitée dans le temps, elle s'est concentrée entre 1921 et 1924.

Les quatre personnalités marquantes du constructivisme hongrois sont: László Moholy-Nagy, László Péri, Alfréd Kemény et Ernő Kállai. Même s'ils ont exercé leur activité en Autriche, en Allemagne et en Union Soviétique, la conviction émanant de leurs écrits et de leurs sculptures ou reliefs provient de l'esprit révolutionnaire de leur pays d'origine.

Parmi eux, c'est la personnalité du sculpteur Péri qui me paraît la plus attachante du fait qu'il a très rigoureusement exprimé l'esthétique constructiviste de l'époque. D'ailleurs, l'unique période fructueuse de Péri coïncide exactement avec les années du constructivisme international. Plus que son activité artistique, son engagement socialiste a des racines profondes en Hongrie. Né en 1899 dans une famille juive, László Péri a exercé, dès sa prime jeunesse, un activité politique comme membre d'une société radicale de gauche, le „Cercle Galilée”, qui était le centre des intellectuels à Budapest, avant 1919 et qui comptait des écrivains, des historiens, des sociologues, parfois franc-maçons. Ils sont les précurseurs de la révolution bourgeoise démocratique de 1918 et de celle de 1919.

L'engagement politique de Péri a précédé son adhésion esthétique, faute d'avoir choisi définitivement son mode d'expression créatrice. Selon ses propres confessions, il a commencé à étudier la travail de la pierre en 1918, à Budapest.

János Mácsa, organisateur de l'atelier théâtral de MA en 1917, se souvient de l'acteur fort doué qu'était le jeune Péri. La vocation théâtrale de Péri laisse peu de traces dans son activité postérieure si ce n'est sous forme d'un article consacré au „théâtre pré” et publié avec Hausmann en 1923. La personnalité fantasque, anticonformiste de Péri prend déjà forme en Hongrie. Pendant la révolution de 1919, il devient l'élève de Béla Uitz dans le cadre de l'Atelier des Prolétaires, organisation fondée par la Commune. En dehors de cela, il n'a pas reçu de formation professionnelle de qualité.

Attiré par différentes disciplines artistiques, il est resté, dans une certaine mesure, un dilettante. Cette caractéristique devient une force intrinsèque, un peu plus tard, en émigration. Au moment de la chute de la Commune, il se trouve en Tchécoslovaquie avec un groupe théâtral. Sans repasser par la Hongrie, il arrive à Paris, au début de 1920. Comme il fait de la propagande contre le régime de droite en Hongrie, il est vite obligé de quitter la France. Après ces aventures, il s'installe enfin à Berlin où il devient un membre important de la colonie artistique hongroise. Pour gagner sa vie, il fait de la publicité pour les magazines, des décorations, des affiches et réalise des décors muraux peints sur toile pour des habitations privées. En même temps, il noue des relations professionnelles et amicales avec Hausmann, El Lisickij, Adolf Behne, etc. Au lieu d'exploiter ses anciens contacts avec la revue MA, il prend plutôt parti pour *Der Sturm* dont il devient un des artistes préférés. Ses œuvres figurent dans la collection personnelle de Walden; elles seront en partie rachetées en 1925 par Katherine S. Dreier. Lorsqu'il faisait visiter son appartement, Walden disait que Chagall et Péri étaient les plus grands peintres du mode.

Or, c'est à ce moment précis que la tendance du Sturm se modifie: les artistes présentés tels Ivan Puni, Kurt Schwitters, Alexandre Archipenko, Rudolf Bauer, etc. représentent plutôt le courant d'avant-garde international par rapport à la tendance expressionniste d'autrefois.

La rupture avec la revue MA a une résonnance non seulement théorique mais aussi politique. Lorsqu'il était en Hongrie, MA constituait l'unique organe d'expression de l'esprit révolutionnaire, à la fois artistique et politique. Mais à partir de 1920, Péri, de même que ses compatriotes émigrés: Kállai, Kemény, Moholy-Nagy, pénètre dans d'autres foyers, peut-être plus engagés du point de vue politique et orientés davantage vers l'art soviétique. En même temps, Kassák et le courant MA s'écarterent un peu de

leur propre ligne révolutionnaire pour donner plus de place aux tendances d'avant-garde. C'est Péri, semble-t-il, qui défend la théorie socialiste la plus rigide, soutenu en cela par Alfréd Kemény, critique d'art communiste, qui a effectué un séjour en Union Soviétique, au cours duquel il a fait deux exposés dans le cadre de l'INHUK, à la fin de 1921. Kemény a dû avoir une certaine influence sur les théoriciens russes et ensuite sur Péri. L'influence conjuguée des deux hommes s'est probablement exercée sur Moholy-Nagy au caractère plus souple. Ce dernier ne manifestait aucun intérêt envers l'art révolutionnaire lorsqu'il était en Hongrie mais il avait créé un petit cercle constructiviste, politiquement engagé vers le socialisme, en compagnie de Péri et de Kemény. Cette tendance transparaissait dans les publications et les expositions du Sturm.

Quand la tendance constructiviste et d'esprit Proletkult se dégagea au sein de l'avant-garde hongroise ses inspirateurs participèrent à la fondation d'une revue *Egység* (l'Unité) qui allait à l'encontre des idées de Kassák. Les fondateurs et promoteurs de cette revue étaient les communistes hongrois installés à Vienne. Aladár Komját en était le rédacteur en chef. Le petit noyau constructiviste s'est bien intégré à cette revue. Leur Déclaration, signée par Ernő Kállai, Alfréd Kemény, László Péri et László Moholy-Nagy, a paru dans le quatrième numéro de l'année 1923. Elle commence en ces termes: „Nous avons conscience du fait que le constructivisme est en train de s'embourgeoiser de plus en plus. L'un des phénomènes de ce processus, c'est l'esthétisme constructif (mécanisé) du groupe hollandais De Stijl; l'autre, c'est le naturalisme technique auquel ont abouti les constructivistes russes (le groupe Obmohu) avec des structures techniques, des constructions qui sont au service de la représentation.

Tout art qui flotte au-dessus des organisations sociales, dans le lointain esthétique du cosmos, est à un niveau bourgeois, même si ses adeptes se disent constructivistes. C'est vrai aussi pour le naturalisme actuel: peu importe que le sujet soit la machine ou la nature.

Par conséquent, nous faisons une différence entre l'esthétisme des constructivistes bourgeois et l'art constructiviste qui découle de notre idéologie communiste... Le constructivisme ainsi révisé, (destructif du point de vue bourgeois) auquel n'appartient qu'une petite fraction du mouvement artistique actuel, connu sous le nom de constructivisme, conduit d'une part, dans la vie pratique, à une architecture constructive qui ne peut se réaliser que dans la société communiste, d'autre part, sur le plan théorique, au système de forces dynamo-constructif dynamique qui organise l'espace en mouvement. Ce dernier a un résultat au niveau pratique: l'architecture dynamique. Le chemin mène à travers des étapes différentes vers les deux buts.”

L'idée du Proletkult présentée ici ne se tourne pas seulement contre l'art du groupe De Stijl mais également contre les représentants authentiques du constructivisme soviétique, c'est-à-dire le groupe Obmohu. A la place des constructions et de machines, ils privilégient l'architecture comme but unique, comme seul modèle, comme réalité et comme rêve. Il s'agit soit de projets d'urbanisme utilisant des matériaux nouveaux, soit d'architecture dynamique. Selon les auteurs, „l'architecture constructive ne peut se réaliser que dans une société communiste.” La création à partir de matériaux bruts, la construction de logements qui soient réellement habitables sont les idées caractéristiques de László Péri. Il n'a jamais étudié l'architecture mais il a toujours été attiré par cette discipline. En même temps, il n'a jamais considéré ses constructions comme des tableaux

et comme des modèles architecturaux. Par contre, les reliefs font déjà partie de l'architecture; ils donnent l'impression visuelle de ne pouvoir être détachés du mur.

Il existe un autre artiste constructeur de reliefs qui se rapproche davantage de Péri: il s'agit de Erich Buchholz. Ce dernier adopte le cercle comme signe distinctif, toujours présent dans ses oeuvres. Péri, lui, utilise plutôt le demi-cercle. Les reliefs de Buchholz, sculptés sur bois, sont caractérisés par leur revêtement doré qui leur confère un aspect sacré, à la manière de l'icône. Par contre, Péri se détache de l'idée de tableau et de l'idée de relief. Il est malaisé de définir le genre exact des œuvres de Péri. Ce ne sont pas des reliefs dans le sens courant du terme et ce n'est pas non plus de l'architecture. Ses relief qu'il avait voulu utiles ne servent à rien. Le fait qu'il soit dilettante a été positif dans la mesure où sans savoir exactement quel but il poursuivait, il a conçu des œuvres sans précédent. Lui-même n'était pas satisfait de sa production. Au lieu de reliefs, il aurait voulu créer des espaces entiers. Dans cette intention, il a réalisé un mur monumental avec trois reliefs, à l'occasion de la Grosser Berliner Kunstausstellung en 1923. Cette structure à trois reliefs ne peut être comparée qu'aux Prouns de El Lisickij et à la chambre de Buchholz. Contrairement à El Lisickij, Péri n'emploie pas seulement les formes rectangulaires mais également les courbes et des silhouettes non géométriques. Certaines formes ne s'appuient que par un point à la ligne conventionnelle tracée sur la partie inférieure du mur. De ce fait, elles donnent

l'impression de flotter en dépit de leur taille et de leur poids.

Péri rêvait de devenir un architecte-créateur et ce rêve ne fut jamais réalisé. A partir de 1924, il abandonne les arts plastiques pour travailler comme architecte auprès de la ville de Berlin. Il y effectue des travaux sans intérêt jusqu'en 1928, participant à divers concours mais sans succès car ses projets n'étaient pas réalisables et il ignorait tout des problèmes de statique. Néanmoins, c'est encore grâce à son dilettantisme qu'il a élaboré des projets comme, par exemple, Le Monument à Lénine (1924,) qui se rapproche des idées architecturales d'El Lisickij, quoique plus dynamique et plus marquant.

Doté d'un caractère entier, Péri a abandonné le constructivisme dans le domaine plastique à partir de 1924 lorsqu'il s'est rendu compte que les idées du Proletkult étaient désormais vides de sens. Son adhésion au constructivisme avait été un acte de foi et non une préférence pour le style de l'époque. S'étant identifié à ce mouvement, il a renoncé à la création plastique dès que le constructivisme a perdu sa valeur éthique et son arrière-plan idéologique et il a essayé de travailler comme architecte.

En conséquence, Péri figure parmi les très rares exemples d'artistes pour qui les idées révolutionnaires socialistes et les conceptions du constructivisme coïncident si parfaitement en une évidence irrévocable. Par cette caractéristique, l'œuvre constructiviste de Péri, si limité en nombre, mérite davantage d'attention qu'il n'en a reçu jusqu'à présent.

KUTATÁS

„LE-ÜLT SZENT BORBÁRA MÁR VACHORÁHOZ, AZ ÖRÖK ÉLET NAGY LAKODALMÁHOZ”

(SZENT BORBÁLA IKONOGRÁFIÁJÁHOZ)

IN MEMORIAM
NÉMETH LAJOS
(1930. december 4.—
1991. szeptember 4.)

Szent Borbála európai kultusza töretlen a késő középkortól. A négy keleti oszlopos vértanú-szűz és a tizennégy segítőszent egyikeként a reneszánsz művészetében is előkelő helyet foglalt el. A bányavidékeken virágzó páratlan népszerűségét még a reformáció sem tudta csökkenteni, sőt azon kivételes szent Ő, akinek képmását az egyébként csak bibliai személyeket ábrázoló lutheri egyház is tolerálta.[1] Ez a tendencia nyilván a német bányavidékeken meggyökeresedett Borbála-kultusszal magyarázható, melynek eredete és elterjedése Jacobus de Voragine Legenda Aurea-jában olvasható közismert ígéret, mely szerint Szent Borbála tisztelőit nem érheti készületlen és váratlan halál.[2] Márpedig a „bányász szerencse” ebben a tekintetben is ugyancsak forgandó, érthető tehát, hogy Szent Borbálát mint a „jó halál” patronáját bensőségesen, szinte kötelezően tisztelték.

Találónan foglalja magában az évszázados devóciót a középkor lelkiségét barokk-korra átmentő, népszerű imakönyvben, az Apponyiné Pongrácz Eszter „Drága kövekkel kirakott ARANY KORONÁ”-jában megjelent imádság:

„Óh dicsőséges Szűz, és Mátyr, Sz. Borbála! emlékeztetek arra az imádságra, mellyel Krisztus Urunknak, halálod előtt könyörgöttél: hogy senkit a Sz. áldozat nélkül meghalni ne engedne a ki téged tisztel, és igaz szívvel segítségül hív, és a te Mátyromságodról megemlékezik; nyerd meg énnékem, kérlek, hogy a Krisztus ígérete én bennem megerősíttessék, és szerezd meg az én lelkem óráján, ki az ő szeretetiért véredet kiöntád, hogy az én lelkemet, testemből, a szent áldozatnak bévetele nélkül, kimeni ne engedgye, Am.”[3]

★

„Ebben sietett a' Mátyromságra,
Rósa-színű szép, piros-vér-ontásra.”

Ugyancsak az Arany Legenda drámai elbeszélése ihlette martíriumának megfestését, mely különösen a manierizmus művészetének kedvelt témája a maga vérfagyasztó bizarrságában, amint a tébolyítóan szenvedélyes pogány apa sújt halálos kardcsapást bájos keresztény lányára.

A riportszerű, korhű ábrázolást gyakran megtaláljuk az egymástól eltérő felfogásban pasztoráló szerzetes közösségek templomaiban, a tömegek véres látványigényének megelégtetésére. Így látjuk a győri jezsuiták panneau-ján, melynek egykorú változatára a bécsi skót-bencések templomában találtunk. Említésre méltó még Jászóvár premontrai templomában Kracker János Lukács oltárképe, de a téma ízes-népi magyar megjelenítését nyilván egy dunántúli franciskánus fráternek köszönhetjük az andocsi kegytemplom Borbála-oltárán Niczky Borbála egykori donátornő emlékének öregbítésére.[4] (1. kép) Ehhez hasonló drámai

feszültségtől izzó, mozgalmas 17. századi kompozíciót a krakkói jezsuiták Szent Borbáláról elnevezett anya-temp-lomocskájában láttam, ahonnan a Társaság ifjú szentje, Kosztka Szaniszló vihette magával a mártír-szűz tiszteletét. A gyermek-ifjú Rómába tartva súlyos betegségbe esett, bécsi szállásán mennyei vízióban Borbála hozta el számára Krisztus testét Szent Útravaló (Viaticum) gyanánt, melytől egészségét visszanyerve folytathatta útját az Örök Város felé. Ez a mozzanat csakúgy szította a kor Borbála-kultuszát, mint azok a hírharangként elterjedt esetek, melyek arról a hathatós kegyelemről tudósítanak, amit Borbála pártfogoltjai élveznek, még akkor is, ha éppen elítelt gonosztevéként a bitófa alá kellett állniuk. A prágai Loretta és a Strahovi kolostor közötti úton kis kápolna őrzí a történetet. Az egervári plébániatemplom értékes festményeinek egyike szintén a prágai esetet örökíti meg kultusztörténeti jelentőségű felirattal.[5]



1. Ismeretlen mester: Szent Borbála lefejezése. 1750 körül, oltárkép az andocsi kegytemplomban

Népünk imádságainak archaikus rétegében ráolvasó mondókaként „tolvaj-megállító”, betöréstől, rablástól védő, bátor hajadont láttat Szent Borbálában, akinek hosszú hajában most már Sámson leányának hatalmas ereje rejtőzik bajelhárító lasszóként, melyet a bakó apa öklére tekert a lefejezéskor, s még a tolvajokat is képes megfélemlíteni:

„Szent Borbála az égbe
Könyékig van vérbe.
Arany haja leeresztve,
Vas rudakkal lecsíptetve.”[6]

★

„A’ szépségnek ő első hely-tartója. . .
Ha szép ruhájába már fel-öltöztél;
Ne szenvedd hogy tőlle ki-rekesztessél.”

Ugyanakkor Borbálát a barokk-rokókó művészet olyan arisztokratikus eleganciával jeleníti meg, hogy nemegyszer Mária Terézia királynőt költözteti belé, máskor pedig mint fényűző dáma, a kor divatos öltözetében ékszerekkel ékesítve mutatkozik. A pompázatos jelenség „ellen Vanitas” gyanánt, kezében a végső útravaló kelyhével s a kivégzés kardjának attribútumával hitelesíti a „végső dolgok” sikerének egyedi fontosságát.[7] (2. kép)

★

„Drága színbe öltözöt Menyasszonyosság, . . .
Ki a’ Krisztusnak vagy szép szeretője:
Ihon az ő Jegy-ruha öltözője,
Kinek Menyben kész már a’ menyegzője.”

Ebbe a képzetkörbe illenek a menyasszonyként felcicómázott, virágoktól tarka Borbála-képecskék, s talán tisztelőinek szívébe éppen ezekkel talált otthonra a misztikus jegyesség menyegzős ragyogásában. (4—5. kép) Nem csoda, hogy épp’ a rangosok köreiből Borbála-szentképekről több adat maradt meg:

Sámbár Mátyás jezsuita szerzetes 1675-ben gróf Battány Borbálának névnapjára küld miniatűr képecskét verses köszöntéssel. Levelében megjegyzi: „Noha tudom, sokkalta szebb képekkel bővelkedik Bécsben nagyságod Szent Borbála napján, de talán nem annyira az magyar versekkel.”

1688-ból maradt ránk a „Lajstrom az Meltóságos Rákóczi Árvak Munkácsban meg maradt és ide Patakra hoztat köntös és más portékakrul” című leltár. Szerepel benne: „Két fekete ramaju kep, Apácza munka, öveggel borítottak, Sz. Borbála mindenik . . .”. Raspasani Tamás Buda-vízivárosi lelképásztor 1723. október 10-én összeírt ingóságainak leltárában szintén Szent Borbála pergamenre festett képéről olvasunk.[8]

Mennyire egyhangzik a Szent egykori litániájának invokációja a képecskék dekorativitásával: „Tövis között Rosa, és tulipán virág; — Paradicsom szép virága, liliumok tisztasága.”[9]

★

„Senki Meny-országba bé nem vitetett,
Ki e’ tisztaságba nem öltöztetett:
Mert Istentől a’-nélkül meg-vettetett,
Mint a’ Bolond Szüzekben jelentetett.”



2. Ismeretlen szerzetes festő: Mária Terézia típusú Szent Borbála, 1750 körül. Pergamen festmény himzett keretezésel, az egri Dobó István Vármúzeum tulajdona



3. Christoph Tausch köre: Allegorikus kompozíció Szent Borbáláról. Olajfestmény vásznon, 1710 körül, a kecskeméti piarista templomban

Szent Borbála ikonográfiájának különleges, az eddigi kutatás szerint egyedinek tekinthető változata, amikor a végső állhatatosság és lelki készenlét bibliai példázata szerint mint az öt okos szűz egyikét, a mennyei nász koszorúslányát ábrázolják.[10]

„Ez a szívnek fényes gyertya-tartója,
az elmének égő világ-hozója.”

A selmecbányai Szent Katalin templom szentélyében a város és környékének bányász népe szinte kegyszoborként tisztel egy aranyozott, barokk Szent Borbála szobrot, amelynek fejét áttört ezüst korona díszíti, jobbában pedig — ez a különleges — bányászfáklyát tart, rajta gyertyával, amit tiszteletére szoktak meggyújtani. (6. kép) Ilyen archaikus világító eszközzel, hagyományos régi egyenruhában kíséri néhány erre kiválasztott, érdemes bányász az oltári-



4. Ismeretlen szentképfestő: Szent Borbála az Őt jelképező színes virágok koszorújában. Pergamen festmény, dekoratív kivágott keretkezéssel, 1760 körül. A szerző tulajdonában



5. Ismeretlen szentképfestő: Emblematikus jelkép-együttess Szent Borbáláról. Pergamen festmény, 1720 körül. Iparművészeti Múzeum, Budapest

szentséget Selmecen az úrnapi körmeneten. Maguk készítette népi faragványon mint Szent Borbála testőrei ebben a viseletben láthatók. (7. kép)

Itt a Borbála-kegyszobor sajátos attribútuma a már említett példabeszéd érdekes etimológiai értelmezésére világít rá. E szöveg exegézisének a bibliamagyarázatok mind azt az évszázados fordítói hagyományt veszik alapul, amely szerint a görög „lampedesz” szót „lámpás”-nak fordítják. E szóról mindjárt azokra az égetett agyagból való kis olajmécsesekre gondolunk, melyek ezrével kerültek elő az ásatásoknál s a sírokból. Ezen értelmezéshez azt szokták érvül felhozni, hogy a példázatban szó van a tartalék olajjal teli korsóról is. Eltekintve attól, hogy az evangéliumok a mécses következetesen „lychnosz”-nak nevezik, egy ilyen olajmécs a szabadban azért használhatatlan, mert a legkisebb légáramlat is elfújja a lángját; továbbá oly’ gyenge fényt ad, hogy jóformán alig látszik. Az ilyen mécses nem indokolja a tartalék olaj említését, használatát, hiszen maga a cserép vagy fém csészéje is elég olajjal telítődött, hogy tovább éghessen. Az evangéliumban szereplő „lampadesz” viszont valójában fáklyát jelent, amint ezt a keleti lakodalmas menetekben használják. Ez a fáklya pedig egy olyan hosszúkas bot, melynek a végére hulladék szövetet csavar-nak s azt olívaolajba mártva gyújtják meg. A len-kender vászonból vagy gyapjúból való rongyból az olaj aránylag

gyorsan kiég, s ezért újra meg újra át kell itatni. Szükség volt tehát a fáklyák használatához tartalék olajra, melyet korsókban vagy kannáscákban tároltak. A nyoszolyós szüzek pedig lobogó fáklyával vonultak a lakodalmas házhoz s még út közben is énekeltek, sőt táncra perdültek, amíg fáklyájuk ki nem aludt.[11]



6. Ismeretlen művész: Szent Borbála mint „okos szűz”, bányászfáklyával. Aranyozott, festett faszobor, 1710 körül. Szent Katalin-templom, Selmezbánya



7. Bányász népi festett faszaragvány: Szentháromság alatt Szent Borbála mint bányász pártfogó két fáklyás testőre között, 1870 körül. Selmezbányai munka, a szerző tulajdonában

A biblikus kutatást bizonyítja a Rossano-kódex miniatűrja, amely az evangéliumi esemény illusztrációja, és mint az ókeresztény szír-palesztin művészet páratlan alkotása, híven tükrözi a kor s a földrajzi táj ünnepi szokásait.[12]

Szilárdy Zoltán

JEGYZETEK

1 Scharfe, Martin: Evangelische Andachtsbilder. Stuttgart 1968, 56. kép.

2 De Voragine, Jacobus: LEGENDA AUREA. Budapest 1990, 15.

3 Pongracz Ester: Igaz Isteni Szeretnek Harmattýából nevedet, drága Kövekkel ki-rakott ARANY KORONA. Nagy Szombatban, 1719, 406.

4 Szilárdy Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984, a XI. kép magyarázatában.

A 18. század szentkép-metszetei közül talán a legszebben G. B. Göz augsburgi művész foglalta rézmetszetébe mindazt a tiszteletet, melyet a kor lelkesége Borbálába vetített. Metszetének felirata: „S. Barbara V. et M. Alatta: Solve vincula Colli tui captiva Filia.

Isa. 52. 2.” A rokokó grafikával egykorú verses énekszöveg a Szeretnek Kötelei c. imádságoskönyvben jelent meg 1780-ban: „Szent Borbála Mátyrhöz ének a Bódog ki mulásért

Te hóhérid kinozását
Atyádnak éles pallossát
Türted nyakadnak vágását
Nem szántad véred ontását.

Midőn Jésumért éltedett
Hogy meg-mutasd szerelmedett,
Nem szántad adni fejedet,
S ki adni tiszta lelkedett.”

(222. oldal)

5 A templom raktárába került, restaurálásra szoruló kép 1980-ban még megvolt, ma már nyoma veszett.

6 *Bálint Sándor*: Ünnepi kalendárium I. Budapest 1977, 22. A mágikus mondóka tolvaj-megállító jellegéről maga Bálint Sándor tájékoztatta előszóiban a szerzőt.

7 Huetter Lukács irgalmasrendi festő az egri Kispréposti palotában a négy kontinens allegorikus képe közül Európát a keresztény hit attribútumával: kehellyel kezében ábrázolta, Mária Terézia királynő rejtett képmásaként. Az allegorizáló mellkép az eucharisztia motívumával teljesen úgy hat, mintha Szent Borbálát akarta volna a barokk művész érzékeltetni.

A pápai pálos templom egész alakos, rokokó Szent Borbála „portréja” az egykorú főúri ősgalériák képeire emlékeztet.

A kecskeméti piarista templom sekrestyeajtaja fölött függő Borbála-kompozíciót még kellőképpen sosem értékelték, pedig a jó minőségű olajfestmény nyilván a főoltárképpel együtt a privégei rendházból került mai helyére, ahol egykor a pozói római barokk forrásából közvetlen merítő Christoph Tausch jezsuita testvér dolgozott. Feltételezzük a Szent Borbála festmény Tausch munkásságához való kapcsolódását. (3. kép)

A váci Gombás-patak szobrokkal ékesített hídja mintegy a prágai Károly-híd miniatűr, magyar változata Szent Borbála kőszobrával is dicsekedhet. Kronosztichonos felirata: S. BARBARA CUM NECE CERTANTES CONFORTABIS ET ESCA COELESTI CIBABIS (1759), vagyis: Szent Borbála megerősítet a halállal tusakodókat és mennyei étellel táplálod őket. Bechert József jó nevű kőfaragó munkája. Vö.: a szerző *Szilárdfy Z.* i. m. XI. képmagyarázat.

8 *Szilárdfy Z.* i. m. 15–16.

9 *Pongrácz E.* i. m. 406.

10 A bibliai öt okos és öt balga szűz ábrázolására szép példa a kassai dóm főoltárának stilizált predella-fareliefje.

A hervartói plébániatemplom belső deszkafalán Haffczik András bártfai festőmester 1665-ben szintén az evangéliumi példázat koszorús leányait jeleníti meg. Közli *Galavics Géza*: Késő reneszánsz és kora barokk c. tanulmányában. In: *Művészettörténet — tudománytörténet*. Szerk. Timár Árpád. Budapest 1973, 79, 29. kép.

11 *Jeremias, J.*: Lampades. Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft. 56 (1965) 196–201.

12 *Steinwede, Dietrich*: Kommt und schaut die Taten Gottes. Mit Bildern aus dem ersten Jahrtausend christlicher Kunst. Göttingen 1982, 201.

A címtől kezdve a dolgozat egyes szakaszai között témajelölőnek szántam *Hajnal Máttyás* gr. Esterházy Miklósné, gr. Nyári Krisztina számára összeállított imádságos könyvének 1629-ben megjelent „Szent Borbála napjára-való enek” szövegét. In: *Régi Magyar Költők Tára*, XVII. század 7. Katolikus egyházi énekek 1608–1651. Szerk. Holl Béla. Budapest 1974, 117–118.

Sárospatakon 1988. június 9–10–11-én a magyarországi barokk művészet és kultúra kérdéseiről rendezett kollokvium második napján a szerző, *Szilárdfy Zoltán* Mágia, kultusz, votum (Témák és donátorok) című előadása befejeztével az ülészakon elnökölő *Németh Lajos*, gratulációja közben elővette tárcáját, melyben egy 18. századi rézmetszetű *Borbála-képecske* volt, miközben megjegyezte e sorok írójának, hogy azt mindig magánál viseli, egyrészt azért, mert Szent Borbála napján született, másrészt azért, mert kedves unokája is Barbara névre hallgat.

Koós Judith 1982-ben megjelent Horti Pál élete és művészete 1865—1907 című könyve megkísérelte a századelő neves magyar iparművészenek életét és munkásságát bemutatni. A kötetben külön fejezet, bőséges adattár ismerteti Horti Pál rajzait, iparművészeti terveit az Iparművészeti Múzeum gyűjteménye alapján, sajnos azonban hiányosan.

Horti (Hirth) Pál a 19—20. század fordulóján a modern művészeti és iparművészeti törekvések úttörő szellemű képviselője volt Magyarországon. Sokoldalú művészetével, univerzális érdeklődésével, polihisztor tevékenységével — korai halála ellenére — a kor markáns, meghatározó erejű magyar iparművésze. A sors szeszélye folytán űveire csak apró mozaikokból, kis töredékekből építhető fel; művészi fejlődése, az az út, amit megtett a vérbeli szecessziós formanyelvig, szinte alig rekonstruálható, inkább csak sejtethető, vázlatosan megrajzolható, de részleteiben nehezen követhető, kitapintható. Munkásságának kutatása még sok-sok apró munkát igényel, esetleg szerencsés véletlenek deríthetnek fényt egy-egy, az ismeretlenség és a feledés homályába merült műalkotásra. Jelen esetben csupán kis adalékokkal szolgálunk jeles, korán elhunyt, ám nagy reményekkel kecsegtető iparművészünk pályaképéhez, az Iparművészeti Múzeum Adattárában őrzött mexikói rajzok, vázlatok bemutatásával.

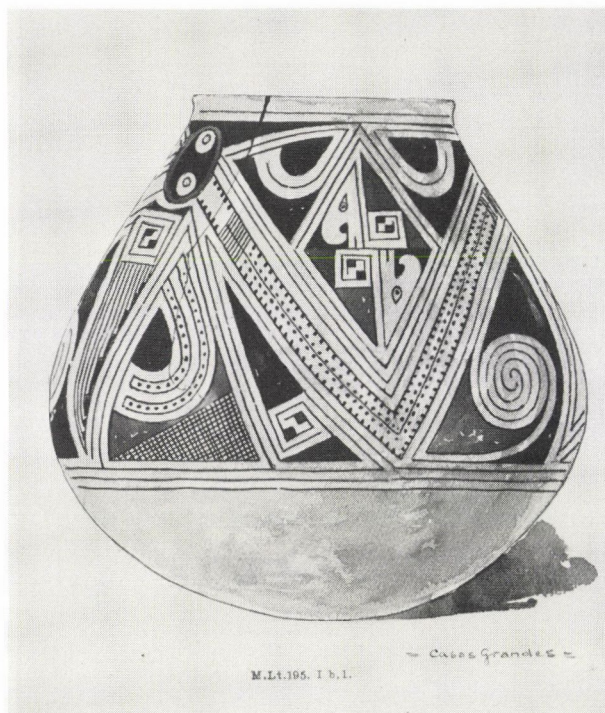
Horti Pál feleségével együtt 1904. március 26-án indult el St. Louisba, a világkiállításra, melynek magyar anyagát rendezte, installációját tervezte — majd azt követően St. Louisban maradt, és Észak-Amerika más városaiban is megfordult, különböző cégek, amerikai műipari vállalatok megbízásainak eleget téve 1906. márciusának végéig. Nagy bútorgépeknek készített bútor- és berendezési terveket, továbbá iparművészeti tanulmányokkal foglalkozott[1].

Úgy tervezte, hogy 1906. áprilisában San Franciscón át Japánba utazik, és onnan 1907-ben, tanulmányútja befejeztével Mandzsúria, Kína, India, Kelet-India, Perzsia, Oroszország érintésével érkezik haza Budapestre.[2] Horti utazását a m. k. vallás- és közoktatásügyi és kereskedelmi miniszter 6000-6000 koronával támogatta.[3] Elkíserte őt föld körüli útjára Schmidt Gyula építész, és noha Horti 1906-ban Mexikóban maláriát kapott, mégis együtt folytatták útjukat Japánba. Visszatérőben Indiában kiújult a művész betegsége — újból megtámadta őt a sárgaláz —, aminek következtében 1907. május 25-én Bombayban elhunyt.

A hosszú és végzetes világ körüli utazás 1906 közepén kezdődött; 1906 májusában Horti felesége visszatért Magyarországra, a művész pedig 1906. június 27-én indult el New Yorkból tanulmányútja következő állomására, Mexikóba, ahol többek között az Orizabad környékén lévő barlang frissen feltárt azték kerámialeleteit szemlélte meg. Tanulmányozta az ősi indián kultúrák, birodalmak emlékeanyagát, a Museo Nacional kincseit, régiségeit, ékszereit és Guillermo de Hered mexikói építész, gyűjtő kollekcióját,

amely azték, tolték, zapoték stb. alkotásokat, főleg kerámiatárgyakat tartalmazott. Járt Oaxacában és Mitlában is.[4]

A spanyol hódítás előtt Amerikában különböző vallási, kulturális, civilizációs központok alakultak ki, és egymástól eltérő kultúrák léteztek. Az Oaxaca-völgyben — ahol az egész mexikói terület legnagyobb méretű rommezeje látható —, a zapoték, később a miszték nép élt. Mitla, amely a régebbi időkben zapoték erőd volt, sohasem került föld alá, az előbbivel ellentétben mindvégig lakott volt; élő példája a kultúrák, a különféle hatások egymásraépülésének és egy-másbaolvadásának. A mitlai palota architektonikus díszítménye monumentális hatású, hiányoznak a figurális (az antropomorf, illetve az állati, növényi eredetű) motívumok, s helyettük a jelképes mondanivalót sugalló geometrikus, mértani díszek változatos kompozíciói uralkodnak. Horti Amerikából hozott fotói — legalábbis amelyek megmaradtak — függetlenül attól, hogy mitlai, vagy chichén itzái épülettöredékeket, romokat ábrázolnak, minden esetben plasztikusan, szemléletesen örökítették meg az épületdíszítmények, a kőfaragványok geometrikus ritmusát, fény-árnyék játékát.[5]



1. Horti Pál: Edény, Casas Grandes, 1906. Iparművészeti Múzeum, Adattár (MLT 259)



2. Horti Pál: Háromlábú edény, miszték, 1906. Iparművészeti Múzeum, Adattár (MLT 262/1)



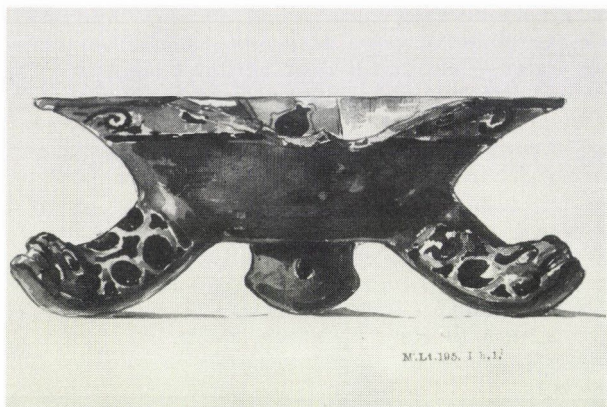
3. Horti Pál: Edény, tolték, 1906. Iparművészeti Múzeum, Adattár (MLT 262/2)

Az építőművészet csodái mellett Horti figyelmét a Mexikóban töltött hónapok alatt — 1906. júniusától szeptember végéig — elsősorban az agyagtárgyak ragadták meg, magától értetődő módon, hiszen az agyagművesség volt talán a prekolumbiánus kultúra legsikerültebb művészeti ága, és ez volt Horti alkotói kísérleteinek is egyik színtere. Jelentős tény, hogy a művész helyszínen tanulmányozhatta az indus háziipart, a finom, egyszerű és mégis változatos ornamentikát és a különféle technikai megoldásokat. A reveláció erejével, újdonságával hathatott rá a különféle technikai eljárások megismerése, melyeknek — mint korábban ez irányú kísérletezéseinek — bizonyára nagy figyelmet szentelt. (Japánba is azért készült, hogy tanulmányozza a bronzöntést, a patinázást és a zománcozást.[6]) Egész utazását, föld körüli bolyongását tanulmányútnak tekintette Horti, és — jóllehet Amerikában számos tervet készített, szerződéseket kötött — végül Amerikába is azért ment és mexikói, japán útjának célja is az volt, hogy tudását tökéletesítse, technikai kísérletezéseire új mesterfogásokat sajátítson el, illetve gyarapítsa iparművészeti ismereteit. A prekolumbiánus kultúrák fazekaskorong nélkül, agyagcsikokból, hurkákból kézzel formázva, illetve negatív formába öntve, nyomkodva alakították ki a kerámiatárgyak formáját, alakját. Az edények felületét sokféleképpen díszítették: karcolással, préseléssel, fényezéssel, festéssel tették változatossá. Sajátos eljárás volt a negatív festés, amikor a minta helyét hagyták ki, körülötte pedig befestették az edény testét.

Hortit nagy vállalkozása során a technikai ismeretszerzésen túl még egy igen fontos cél vezérelte, az, hogy megkeresse és megtalálja az ősi magyar kultúra bölcsőjét. Rokonságot sejtett Mexikó őslakói és a magyarok között.[7] A budapesti barátoknak Mexikóból küldött leveleiben Horti állítólag elragadtatással írt a látottakról, és a mexikói népi művészet vonalritmusa, formanyelve és a magyar népművészet elemi struktúrája között hasonlóságokat fedezett fel.[8] Kelet-Ázsiában minden bizonnyal az ősi mexikói, a magyar, illetve keleti motívumok közös forrását kutatta volna, hiszen úgy vélte, hogy mindhárom kultúrkörnek azonos lehet valahol a gyökere.[9] Szoros kapcsolatot tételezett fel a távol-keleti és az archaikus magyar díszítőművészet között is.[10] Ahogy Rózsa Miklós írta, Horti „déliabos etnografálása” volt, hogy „... mindenáron még élete árán is, meg akarta keresni Ázsiában az őseredeti magyar formákat.”[11] Megdöbbentő meglepetésekkel szolgált számára a mexikói út: az ősi mexikói formanyelv, az egyszerű, változatos, geometrikus díszítőkincs a népi, ősi, magyar művészetre emlékeztette.

Horti világ körüli tanulmányútja motívumgyűjtés is volt egyben. Népművészeti és iparművészeti emlékeket, fényképeket gyűjtött, mexikói gyűjtemények tárgyairól készített rajzokat, vízfestményeket, melyeket 1908-ban a m. k. vallás- és közoktatásügyi és kereskedelemügyi minisztérium együttesen megvásárolt. Újabbkori kerámiagyűjteményét a kereskedelmi miniszter főhatósága alá tartozó ipari szakiskolák közt osztották szét. Gyűjteményéből több tárgy — ajándékképpen — az Országos Magyar Iparművészeti Társulathoz került. A Magyar Iparművészet c. folyóirat híradása szerint a mexikói gyűjtemény és a felvételek egy része az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumnak jutott.[12]

Az Iparművészeti Múzeum Adattára őriz egy 1907. december 24. keltezésű iratot, melyben tételesen felsorolták néhai Horti Pál mexikói gyűjteményét, amely négy szobára való tárgyi anyagot és dokumentációt tartalmazott: cserépedényeket, különféle tárgyak gipszmásolatait, fény-



4. Horti Pál: Kígyófejes háromlábú edény, 1906. Iparművészeti Múzeum, Adattár (MLT 265/1)

képeket, a tárgyakról készített színes felvételeket, vízfestményeket, újkori cserépedényeket és egy darab fabútort, összesen 450 db tárgyat.[13] A műtárgyak közül az O. M. Iparművészeti Múzeum részére özv. Horti Pálnétól megvásároltak mintegy két és félszáz darabot, vörös és fekete cserépedényeket, cserépdarabokat, cserépgombokat, bálványokat, bálványfejeket és gipszmásolatokat. A dokumentumok közül számos fényképfelvételt is megvettek, és Horti 30 darab eredeti akvarell festményét, melyek mexikói cserépedényekről, illetve egy szerpentin maszkról készültek.[14]

A Horti által gyűjtött mexikói tárgyakat, rajzokat, fotókat — amelyek közül néhányat közölt a Magyar Iparművészet[15] — a Magyar Iparművészeti Társulat elképzelésének megfelelően[16] kiállították az Iparművészeti Múzeumban, a magyar magángyűjtemények javát felvonultató, nagysikerű, számos látogatót vonzó „amatőr” kiállítással egy időben, melyről a sajtó is terjedelmes cikket közölt.[17] Horti gyűjteményéről az 1926-os kiállítási vezető is megemlékezett. A mexikói cseréptárgyak a múzeum első emeleti csarnokában ekkor is szerepeltek a kiállításon.[18]

Horti vízfestményei különféle kerámiaedényeket ábrázolnak, közép-amerikai indián kultúrák emlékeit örökítik



5. Horti Pál: Háromlábú edény, fülekkel, 1906. Iparművészeti Múzeum, Adattár (MLT 265/2)

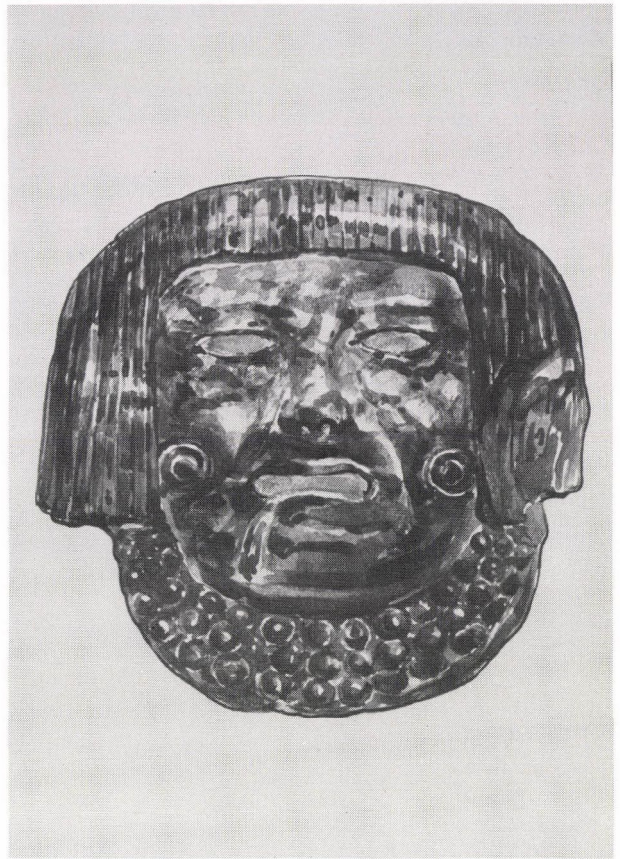
meg. A különféle célokat szolgáló, változatos edénytípusok közül Horti sokféle tárgyat (tál, korsó, kancsó, tányér stb.) lerajzolt. A miszték agyagművesség kedvelt formája volt a festett, háromlábú edény.[19] Gazdag fantáziával alakították ki az edények fogóit, karimáját. Jellegetes típust képviselt a háromlábú, kígyófejen végződő edény.[20] A taraszk, azték, tolték, zapoték stb. civilizáció használati tárgyait, edényeket és tálakat Horti lendületes festményeken ábrázolta, és láthatóan különös gondot fordított arra, hogy a vörös, barna, sárga, barnás alaptónusú agyagedényeket eredeti nagyságban, illetve méretarányosan (a méreteket feltüntetve) vesse papírra. Arra törekedett, hogy ne hűvös aprólékosággal rajzolja körül, hanem lendülettel, erővel idézze meg a díszítéseket, s a változatos mexikói formakultúra mellett bemutassa a polichróm motívumvilágot is. Amellett, hogy a tárgyakon figurális ábrázolások, egzotikus, képzeletbeli lények is szerepeltek (figurális kerámia-tárgyak is szép számmal akadtak ugyanis a mexikói indián kultúrákban), Horti elsősorban a geometrikus jellegű ornamentikát örökítette meg. Az edények felületét körbefutó színes sávokban, illetve széles mezőkben stilizált díszítőelemek, bonyolult vonalszövedékek, spirálok, szaggatott vonalak, körök, félkörívek, hullámvonalak, többnyire geometrikus síkidomok tagolják. A színes fríz kiemelkedik az agyagedény alapszínének tónusából, ugyanakkor harmonizál vele. Meghatározó a polichrómia, azon belül a színek meleg összhangja. A festéssel részben a kosárfonást utánozták, részben páratlan festői lendülettel és leleménnyel megalkotott mítikus lényekkel, illetve — a Horti által előszeretettel megörökített — geometrikus szövedékekkel, motívumokkal díszítették az edények felületét.

Merő fantáziájáéknak látszik, ahogyan a vonalakból és az egyszerű kétdimenziós elemekből együvé komponálódik az általában egyszerű, olykor azonban mégis bonyolultnak tetsző, ám mindig áttekinthető díszítőmeháló, s figyelemre méltó az a találékonyság is, amellyel a gömbfelületen elhelyezték a bonyolult geometrikus mintát és a tobzódóan gazdag ornamentikát. A kerámia-tárgyakat ábrázoló vízfestményeken kívül van egy kőfaragványról készített akvarell is: a prekolumbiánus Mexikóban — főképpen az olmékok — kemény kőzetekből készítették faragásokat. A zöldes színű kövek (jadeit, nefrit, szerpentin stb.) számukra a burjánzó életet szimbolizálták. Különösen a fejábrázolások jellegetesek — Horti festményén egy szakállas férfifej látható, amelyet alul a szakáll, fenn pedig a haj ölel körül. Mintája leginkább egy maszk lehetett, a szem és a száj kialakítása alapján ítélve.[21] Horti megjegyzi, hogy e szerpentinből faragott fej a taraszk kultúrából származik. Figyelemre méltó, ahogyan Horti felfedezi az anyag, e kemény kőzet szépségét, és talán megsejti azt a korabeli európai művészeti törekvést is, amely a leegyszerűsített formavilágot értékes anyagokkal nemesíti meg.

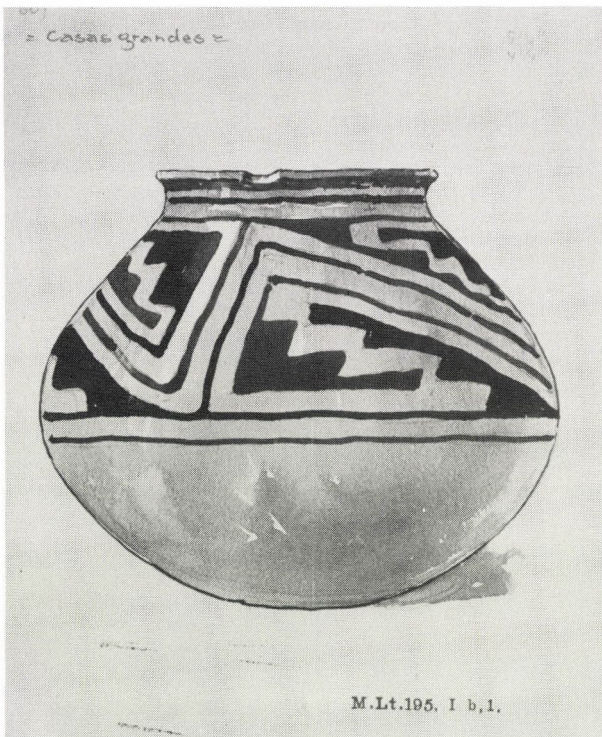
Hortit bizonyára a természetes anyagok, a változatos formavilág és mindenekelőtt az elvont, geometrikus ornamentika segíthették volna abban, hogy stílusa megújuljon, felfrissüljön. A művész új iránti fogékonyságáról árulkodik a St. Louis-i világkiállításról írott tanulmánya is, amelyben Japán fontos szerepét emelte ki; a japán művészet — mint már a világkiállításokon több alkalommal — meglepetést okozott.[22] Az itt látottak ismét felcsigázhatták Horti érdeklődését Nippon iránt. Ám nem csupán e távoli példa, hanem a mexikói élmények, az ott gyűjtött motívumok is ösztönző erővel hathattak volna Horti stílusára, különösen azok, amelyek őt a magyar népi díszítőművészetre emlékeztették. E feltételezés történetitlennek látszik, ám talán mégis megkockáztathajtuk. Egyik, fennma-

radt műve ugyanis egyértelműen bizonyítja, hogy Horti elindult azon az úton, amely az egyszerű formavilág felé vezetett. Az Iparművészeti Múzeumban őrzött égetett, máz nélküli agyagedény teste erőteljesen kiöblösödik, felső pereme kihajlik, és száját vastag fül íveli át. Az edény lényegében a magyar népművészetben jól ismert szilke egyik típusát, formai változatát követi (a száját átívelő füles forma elnevezése röttyke), ugyanakkor hasonló alakú edény előfordul az indián kultúrában is. Az edény felületén bekarcolt, kisebb-nagyobb méretű, tagolt, körívekből komponált, festett geometrikus díszítmények láthatók, viszonylag szabályos ritmusban.[23] A jellegzetes színösszeállítás (a rézvörös felületen a díszítmény sötétbarna), a sajátos forma és a bekarcolt geometrikus ékítmény éppúgy megtalálható a magyar népművészetben, mint az indián kultúrákban. Közismert, hogy Horti meg akarta újítani és művészi szintre szándékozott emelni a magyar háziipart. Gróh Istvánnal együtt falusi fazekasokat kerestek fel, és mintapéldányokat készítettek számukra a magyar forma- és díszítménykincs felhasználásával. Horti alkotásai elsősorban egyszerű formájukkal és szép színezésükkel hatottak.[24]

Horti Pál merész vállalkozásának, egzotikus útjának több tanulsága is volt, a szakmai fejlődésen, a mesterségbeli tudás tökéletesítésén, a kísérletező tevékenységen túl, amely távoli földrészek technikai eljárásainak megismerésére ösztökélte. Kapcsolatot keresett a nyugati és a keleti, az európai és az Európán kívüli földrészek kultúrája között; kutatta a magyarság gyökereit, archaikus hagyományainak és művészetének bölcsőjét. Mindez nem volt idegen abban a korban, amikor Malonyay, a gödöllőiek, Kós Károly és köre a magyar ornamentika elemeit gyűjtötték, illetve Lechner merész fantáziája elegyítette a keleti díszítményeket a magyaros virágos ornamentikával. Néhányan az ere-



7. Horti Pál: Szerpentin fej, taraszk, 1906. Iparművészeti Múzeum, Adattár (MLT 266/1)



6. Horti Pál: Edény, Casas Grandes, 1906. Iparművészeti Múzeum, Adattár (MLT 266/1)



8. Horti Pál: Terrakotta edény Iparművészeti Múzeum, ltsz. 60.571

tikában gyökerezett, végül is elvezethetett volna — amint Horti érdeklődése sejteti — egy elvont, kifinomult stílushoz, amelyben a forma, a vonal és a motívum lett volna a meghatározó.

Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg Horti tudománytörténeti szerepéről sem. Látszólag túlságosan is messzire indult el, a ködös múltban tapogatózott, ám gondoljunk arra is, hogy az az elképzelés, amely egy-egy keleti expedíciótól a magyarok nyomának felkutatását reménylette, a 19. század történetfelfogásában gyökerezett; s e ponton Horti útja szorosan kapcsolódik ahhoz a múlt század végén, s e század elején fellángoló vitához, amely a magyar őseredet, őstörténet kutatását kísérte. Horti feltételezése is beleilleszkedik a kor ahistorikus, romantikus szemléletébe. Ez az az időszak, amikor a hun—magyar rokonság bizonyítására törekvő Zichy Jenő gróf három nagy expedíciót szervezett a honfoglaló magyarok eredetének felderítésére Ázsiába, a Kaukázusba és Szibériába. Régészeti, néprajzi újtárol tekintélyes gyűjteménnyel tért haza, mint ahogy Horti is jelentős számú tárgyi anyagot gyűjtött. Amerikáról, az amerikai földrészről az első magyar leírásokat a Kossuth-emigráció tagjai készítették. Rosty Pál — br. Eötvös József

sógora — a szabadságharc bukása után vágott neki Amerikának, és az 1861-ben Pesten napvilágot látott Úti emlékek Amerikából c. élvezetes útleírásában Mexikót is bemutatta, elsősorban a tájat és az indusok életmódját, szokásait írva le. Főként életmód- és geográfiai kutatásokkal foglalkozott a kalandos életű, sokoldalú magyar utazó, Xantus János is, aki szintén a szabadságharc után került Amerikába. St. Louis környékén is élt, majd Mexikóba is eljutott, egy ideig amerikai konzul volt Mexikóban, éppen az amerikai polgárháború idején (1862—64) s a nehéz gazdasági és politikai viszonyok gátolták meg abban, hogy magángyűjtőként igazán aktívan és eredményesen működhessen. Lehetséges, hogy az ő személyisége, példája is sarkallta Hortit a nagy út megtételére, a mexikói ősvilág felfedezésére; Horti azonban elődeitől eltérően más szempontok szerint közelített az indián világhoz: egyértelmű, hogy számára, mint alkotó számára a motívumgyűjtés volt a legfontosabb. Személyéről, gyűjteményéről azonban mindenképpen meg kell emlékeznünk az amerikai földrész magyar kutatói, Mexikó művészetének, tárgyi emlékeinek „felfedezői” között.

Horváth Hilda

JEGYZETEK

1 *N. n.*: Az Iparművészeti Múzeum kiállításai. Az Újság V. (1907) november 27.

2 Horti Pál Amerikában. Magyar Iparművészet VIII. (1905) 67; Horti Pál. Magyar Iparművészet VIII. (1905) 222; Horti Pál. Magyar Iparművészet IX. (1906) 31; Horti Pál Mexikóban. Magyar Iparművészet IX. (1906) 246.

3 Horti Pál. Magyar Iparművészet VIII. (1905) 222.

4 *Schmidt Gyula*: Horti utolsó útjáról. Magyar Iparművészet X. (1907) 173—176; Horti Pál. Magyar Iparművészet X. (1907) 172.

5 Iparművészeti Múzeum Adattára, ltsz. FLT 5008-5011.

6 Horti Pál Mexikóban. Magyar Iparművészet IX. (1906) 246.

7 *N. n.*: Az Iparművészeti Múzeum kiállításai. Az Újság V. (1907) november 27; *Sztrakoniczky Károly*: Az Iparművészeti Társulat karácsonyi vásárja. Alkotmány XIII. (1907) 281. sz.

8 Horti Pál. Magyar Iparművészet X. (1907) 172.

9 *N. n.*: Az Iparművészeti Múzeum kiállításai. Az Újság V. (1907) november 27.

10 *Schmidt i. m.* 176.

11 *Rózsa Miklós (Tövis)*: A Gödöllőiek. A Hét XX. (1909) 635—636.

12 Horti Pál hagyatéka. Magyar Iparművészet XI. (1908) 298.

13 Iparművészeti Múzeum Adattára, ltsz. 1907/650.

14 Vétel-ajándék leltárkönyv, Iparművészeti Múzeum Adattára, 1908. április 13-i bejegyzés; Kimutatás azon műtárgyakról, melyek a Múzeum gyűjteménye részére özv. Horty Pálnétól megvételtek. Iparművészeti Múzeum Adattára, ltsz. 1909/191. A tárgyak — a múzeumok között kialakult, illetve megállapított gyűjtési profilnak megfelelően — idővel átkerültek a Néprajzi Múzeumba, ám átadásuk története homályos. 1948-ból származik az a levél,

amelyben dr. Voit Pál a néprajzi vonatkozású tárgyak átadásáról ír. Az értékes, több száz darabot felölelő anyagot három csoportra osztotta: a népi textiliák, illetve kerámia mellett kiemelte Horti Pál igen jelentősnek tartott mexikói gyűjteményét (Iparművészeti Múzeum Adattára, ltsz. 1948/14). Egy utalásból az derül ki, hogy 1950-ben szállíthatták át az anyagot; Iparművészeti Múzeum Adattára, ltsz. 10-8/1960. Kimutatás megküldése átadott kerámia tárgyakról. 1960. június 11-én kelt kimutatás a Néprajzi Múzeum gyűjtőkörébe tartozó kerámia tárgyak átadásáról; „edénytöredék vöröscserép praecolumbián Tlt 9829 A 14.818 a többi már átadott (1950) gyűjteményrészleghez csatolva.” Ez az irat, és egy másik is (Iparművészeti Múzeum Adattára, ltsz. 10-33/1959) azt bizonyítja, hogy nem egyszerre került át a gyűjtemény új őrzési helyére, ahol nyoma veszett, sorsa nem követhető. A Horti Pál vázlatkönyvéből, 1906-ból származó vízfestmények az Iparművészeti Múzeumban maradtak (régii leltári szám: MLT 195, új bejelentőszám: MLT 250-266) néhány fotóval együtt.

15 Magyar Iparművészet X. (1907) 130, 177, 180—181.

16 Magyar Iparművészet X. (1907) 223.

17 Sajtónapló 1907. Iparművészeti Múzeum Adattára.

18 Az Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményei. Szerk.: *Csányi Károly*. Budapest 1926. 7.

19 Iparművészeti Múzeum Adattára, ltsz. MLT 262.

20 Iparművészeti Múzeum Adattára, ltsz. MLT 265.

21 Iparművészeti Múzeum Adattára, ltsz. MLT 266.

22 *Horti Pál*: A St. Louisi világkiállítás. Magyar Iparművészet VII. (1904) 249—313. A japán művészet szerepéről: 250.

23 Iparművészeti Múzeum, ltsz. 60.571.

24 Sajtónapló 1901, 21-25. Iparművészeti Múzeum Adattára. A fotókat Kolozs Ágnes készítette.

ADATTÁR

„ÉS AZ ANGYALOK SZOLGÁLÁNAK NEKI” EGY BAROKK TÉMA IKONOGRÁFIÁJÁHOZ

A barokk évszázadok egyházi festészetében sajátos és jellegzetes témának számít Krisztus negyven napos pusztai böjtjének befejeztekor az a mozzanat, melyet az evangelisták közül legárnyaltabban Szent Márk jegyzett föl: „... a vadállatok közt vala, és az angyalok szolgálnak neki.” (1,13b)

A tridenti zsinat eredményezte reformkatolicizmus tudományossága éppen a hitújítók ellenhatásaként, a bibliai exegézisben elmélyülve, egyéb témák mellett talált rá az eredeti görög szöveg vizsgálatában arra, hogy az itt szereplő „diakonein” ige étellel-itallal való ellátást, felszolgálatot fejez ki, ahogyan Márk az 1,31-ben, valamint a 15,41-ben

ezt a kifejezést használja. Az utóbbi versekben kétségtelenül az étkezési felszolgálásról van szó: először Szent Péter anyósának csodálatos felgyógyulása kapcsán, amikor megvendégelte a jelenlévőket, majd pedig a passió történetében fordul elő mellékes megjegyzésként, hogy a kereszthalál eseményét messziről, de végignézték azok az asszonyok, akik Galileában csatlakoztak Jézushoz, követvén őt „és szolgálnak vala neki”. [1]

A tridenti zsinat rendelkezései értelmében egymás után épültek a papi szemináriumok az egyházi utánpótlás nevelésére. Ezekben az épületekben — s természetesen ide számítanak a szerzetesházak is — rendszerint díszes ebéd-



1. Franciscus Mayr rézmetszete: „Victori Angelicae dant alimenta manus”



2. Johann Georg Dominicus Grasmair:
Krisztust a pusztában angyalok táplálják, 1734 körül.
Magyar Nemzeti Galéria

lőket (refectarium) terveztek, amelyek hangulatos és művészi kiképzésére szükséges volt olyan témákat találni, melyek mind az étkezéssel, mind pedig az aszketikus felfogás szerinti szellemi táplálkozással voltak kapcsolatban, nem kizárva a nekünk ma már oly bizarrnak tűnő meditációs jeleneteket „vanitas”, illetve „memento mori” emblémákkal feldúsítva, amelyek ugyancsak nem szolgáltak étvágygerjesztőül.

Felette alkalmasnak tűnt az éhező Krisztusnak tájba helyezett ábrázolása, melyen — mint egy *garden party piknikében* — a terített asztalra angyalok hozzák gusztusos *aufzaccokon*, ékes tálcaikon szervírozva a különféle eledelket, hogy a Megváltó éhségét csillapítsák. A téma újszerűsége abban is megmutatkozik, hogy a katolikus restauráció



3. Johann Lucas Kracker és Joseph Zach:
Krisztust a pusztában angyalok táplálják, 1779. Az egri szerviták refektóriumának falképe



4. Joachim von Sandrart:
Krisztust a pusztában angyalok szolgálják. A bécsi Am Hof-templom Őrangyal-kápolnájában

nyugati végvárában, az antwerpeni jezsuiták szellemi műhelyében készült és Jacobus Biedermann szerkesztésében többször napvilágot látott miniatűr-zsebkönyv epigrammái között disztichon is megjelent az ilyen kompozíciók értelmezésére:

„Dum Stygia Servator, ovans excedit arena,
Victori Angelicae dant alimenta manus,
Sic nempe annonam Coelestis Regia praestat,
Cum quis pro magno Corripit arma Deo.”[2]

„Megváltónk diadallal tér meg a harci porondról,
S im hoz a Győztesnek angyali kéz eledelt.
Annak is így mér dús adományt a mennyei udvar,
Istene szent ügye kit hősi tusára hevít.”[3]

A Pannonhalmi Főapátság könyvtárának metszettárában találtam rá a Morvaországból származó Franz Mayer (1667 k.—1755) Bécsben kiadott rézmetszetén témánkra, alatta az idézett disztichon latin szövegével s német fordításával. (1. kép) Érdekes, hogy Közép-Európában, kiváltképp a Habsburg-monarchia területén előszeretettel jelenítették meg az Evangélium ezen epizódját, méghozzá a bécsi festészeti akadémiára jellemző előadásban, amely színben és formában egyaránt választékosan egyesíti a kor spanyol, flamand és itáliai művészetének legjobb eredményeit.

Hazánkban a barokk Eger városának két szerzetesházában is megmaradt e téma művészi feldolgozása. A talán a szerviták ebédlőjéből való olajfestmény ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona[4] (2. kép), a másik pedig Huetter János Lukács irgalmasrendi festőművész alkotása, s ez most a rend egykori refektóriumában látható.[5]

Ausztriában Joachim von Sandrart (1606—1688) az eichstätti szeminárium régi ebédlőjének, Martino Altomonte (1657—1725) a lambachi kolostor, Martin Johann

Schmidt (1718—1801) pedig Seitenstetten apátsága számára festette meg a bibliai kompozíciót.[6] A cseh és morva barokk művészetben kiemelkedő példákat láthatunk. Johann Georg Heinschnek (1647—1712) a prágai Strahov kolostor részére 1684-ben készített művén (Nemzeti Galéria, Prága) az idilli jelenet Krisztust a pusztai barlang bejárata előtt terített asztalnál ülve mutatja be, amint megáldja a kilenc angyali kar által föltálat ételeket. A változatos természeti tájat — melynek igazság szerint csak kopár pusztának illene lennie — gyermekangyalok röpködő figurái tarkítják, virágfüzerekkel játszadozva s a magasból rózsaszirmokat hullatva, elismerő dicséretként a sátáni kísértéseket keményen kiállt Üdvözítőnek. Szinte humorosnak hat a sivatag királyának figurája, amint megszelídült háziebként pihen a barlang bejáratánál. Ignaz Raab (1715—1787) festménye a brünni Morva Galériában hét angyalt szerepeltet a staffázs jellegű színes tájban.[7]

A már említett Sandrart eddig kellőképpen nem méltott műve ebben a témakörben a bécsi Am Hof — a Kilenc angyali kar tiszteletére szentelt — jezsuita templom Órangyal-kápolnájában látható panneau, melyen az eddig felsorolt alkotásokon nem szereplő két jellegzetes motívummal találkozunk.[8] (4. kép) A jeleneten csak hét angyal veszi körül Krisztust, mivel a kerubok és szeráfok az imádandó Magasságbeli Isten trónusát nem hagyhatják el. A földig leterített elegáns asztal előtt két kis fehér nyúl ül a fűben, de ezen az ábrázoláson nem a ritkán előforduló termékenység szimbólumok szerepében, amint a késő középkori Szent Anna ikonográfia egyes emlékein előbukkannak [9], hanem mint igazi húsvéti nyulak, melyek már a nagyböjt első vasárnapjának állandó evangéliumában előre jelzik a közelgő tavasz ébredését — a negyven napig böjtölő Jézus lábánál.[10]

Szilárdfy Zoltán

JEGYZETEK

- 1 Dóka Zoltán: Márk Evangéliuma. Budapest 1977, 39, 54.
- 2 Biedermann, Jacobus: S. J. HEROVM EPISTOLAE, EPIGRAMMATA, ET HERODIAS. Antverpine, 1634.
- 3 A költői fordítást boldogult Szabó Flóris pannonhalmi benccs könyvtárosnak köszönöm.
- 4 Az ovális festményt párdarabjával együtt újabban Grasmair műveként határozta meg Jávora Anna: Gemälde tiroler Maler, Johann Georg Dominikus Grasmair und Bartolomeo Poli in Ungarn. Acta Historiae Artium 34 (1989: 3—4) 191—197, és Garas Klára: 18. századi osztrák mesterek művei Magyarországon. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1991 (Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára), 194. Helyükön a szerviták ebédlőjében Kracker János Lukács azonos tárgyú falfestménye van 1779-ből, ld. Voit Pál: Heves megye műemlékei II. Budapest 1972, 487—488, 553. kép (3. kép)
- 5 Lengyel László: Huetter János Lukács egri festő és művei. Egyetemi szakdolgozat, ELTE Művészettörténeti Tanszék. Kézirat 1987.
- 6 Pigler Andor: Barockthemen I. Budapest 1974, 271—272.
- 7 Dějiny Českého Výtvarného Umění Od počátku renesance do závěru baroka. Praha 1989, II/1. 340—341, 52. kép; II/2. 771, 105. kép.

- 8 Missong, Alfred: Heilige. Wien 1970, 79.
- 9 Kleinsmidt, Beda: Die heilige Anna, Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum. Düsseldorf 1930, 14. táblán C. W. jelzéssel (Calus Woeg?) jelölt mester 1516-ban festett képén (Stuttgart Staatsgalerie) Szent Anna az ő családjával látható, az előtérben három nyuszi ugrál. Johann Andreas Pfeffel augsburgi rézmetsző allegorikus Szent Anna-képecskéjén (1700 körül) az előtérben ábrázolt két nyúl termékenység szimbólum. A ritka ábrázolás a szerző gyűjteményében van a róla készült egykorú olajfestménnyel együtt.
- 10 Ugyancsak húsvéti nyúl tűnik fel tavaszi virágok között a híres baseli Gnadenstuhl-antependium gobelin-kárpitján (készült 1490—1500 körül, Speyer, Bischöfliches Konvikt St. Ludwig), melyen Keresztelő Szent János lába előtt ül a fehér nyúl, fejét a szent felé fordítja s fülét hegyezve figyel a Krisztust bemutató Előhírnök szavára, aki ujjal mutat a bal kezén attribútumként könyvön pihenő Isten Bárányára. A jelenet húsvéti jellegét a bárány fölött lobogó feltámadási zászló adja meg. A képet közli: Beurerer Kunstkalender Für das Jahr 1990, VI.

PEKRI LŐRINCTŐL MARADOTT RES-MOBILIÁKNAK OSZTÁLYA

A Kolozsvári Akadémia Történeti Levéltára őrzi pekrovinai Pekri Lőrincnek, ennek a kalandos sorsú férfiúnak, utoljára Rákóczi Ferenc generálisának hatalmas vagyont képező hagyatékának halála után maradt négy leánya között való felosztásáról készült okmányt. Az ötvösművekben különösen gazdag vagyonleltár képet tár elénk egy erdélyi grófi familia valószínű kincstáráról, s ezért mindenképpen megérdemli annak közreadását. A becses osztálylevél mikrofilmfelvételét a Magyar Országos Levéltár őrzi a mikrofilm-tár 8020. tekercsén, „Pekri Lőrinctől maradtott res-mobiliáknak osztálya” cím alatt. Az iratokon lévő feljegyzések:

„Ao 1710.

A Pekri Lőrinc Moldovában lévő marháinak felosztásáról készült levél.

Fasc. I. No. 12.

No. 11.

Az szegény Pekri Uram kincseinek leányi között felosztásáról szóló levél.”

Pekri Lőrinc a familia Özdi ágából származott. Erdélyben Apafy Mihály fejedelemsége alatt üldözésben volt része. Sőt a fejedelem el is fogatta és meggyötrette. Ezért kibújdosott Moldvába. Cserei Mihály szerint „pápistává lőn s grófi titulust adának neki Bécsben 1692-ben.” Moldvából csak Apafy halála után tért haza Erdélybe, majd Rákóczi Ferenc felkeléséhez csatlakozik, s generálisa lesz; 1704-ben erdélyi fővezér. Többszörös vallásváltoztatás után, 1709. március 6-án a Zemplén vármegyei Homonnán halt meg.

Első feleségétől, Csobási Judittól nem maradt gyermeke. Második felesége Petrőczy Katalin volt, akitől öt leánya született: Klára, Kata, Teréz, Polixéna és Zsófia.

Klára — akinek két férje is volt — Lőrinc halálakor már nem élhetett, mivel nem szerepel az apja testamentuma szerinti osztálylevélben. Nyilvánvalóan apja őt már korábban kielégítette.

A vagyon felosztásakor legidősebb Pekri-leány, *Kata* Kemény László felesége, de annak halála után még két alkalommal megy férjhez: előbb Bethlen Elekhez, majd pedig báró Polnicz Jánoshoz. Korban őt *Zsófia* követte, aki a vagyon felosztásakor még leány volt. Később Kemény Sándor, majd pedig Zeyk Mózes felesége lett. *Polixéna* is leánykorban volt még 1709-ben. Később báró Dániel István hitvese lett. *Terézia* apja vagyona felosztása idején még gyermekkorban lehetett, ugyanis részén felül még 200 forintban részesült a hagyatékából, neveltetése, oktatása címen. A későbbiek során az ő férje báró Radák András lett.

A *pekrovinai Pekri Lőrinc* kuruc tábornok vagyonának leányai közötti felosztásáról szóló iratot *minden változtatás nélkül, betűhíven adjuk közre*, azzal is szolgálva a korszak speciális magyar szakkifejezéseinek megismerését.

„Mi Fejér Megyei Marus Koppándi Foszta Sigmond, magyar csesztvei Bágyoni László, nagyenyedi Váradí Köblös János Nemes Fejér vármegyei törvényes táblájának hites assessorai mind hárman ez ide alább megírt dolgokban kézben fogott közbírók: *Damus pro memoria praesen-*

tim universis et singulis quibuslibet modernis videlicet vel futuris: hogy midőn Isten ő felsége szokásos decretoma szerént e mostani szomorú bujdosásban édes nemzetünk s hazánk jóvára temett nagy emlékeztető oszlop embert níhai méltóságos gróf generális pekrovinai Pekri Lőrinc urunkat Őnagyságát édes elmaradtott gyermekinek holtig való nagy szomorúságokba közülünk minnyájunk nagy kárára nemes Magyarországon nemes Zemplén vármegyében Homonna városában in hoc anno praesenti 1709. die 6. mensis Martii kiszóllította volna, mind ez üdvezült űr űnagysága szerelmes gyermekei között halála előtt élő nyelvvel s épp elmével tölt testamentaria dispositioja mind penig e mostani boldogtalan háború üdő aszt kívánván, hogy kinek kinek ides szülejeokről maratt minden névvel nevezhető res mobilisekről az atyafiság és szeretetnek egyenes lineja szerént aequali jure ráta portiójok kiszakasztatván ad manas assignáltasson. Azért in eodem anno 1709. die secunda mensis aprilis et sub sequentibus infra specificandis az említett nemes vármegyében ugyan Homonna városában a néhai méltóságos gróf generális pekrovinai Pekri Lőrinc urunk űnagysága szerelmes gyermekei, úgy mint méltóságos űr Gyerő Monostori Kemény László űr űnagysága szerelmes házastársa Pekri Kata asszony, s szerelmes hajadon leány atyafiai Gróf Pekri Sónia, Polixéna és Terézia Kisasszonyok űnagyságok hivatván bennünket s megbírlván annak bizonságára, mind négyen kezeket is beadván, az előnkben adott és alább megírt res mobilisekről ezer arany vinculum alatt kinek-kinek ráta portióját keresztényi lélekkel excindáltuk, ponderáltatván elsőben is mind az arany és ezüst marhákat ahoz értő ötvös mesteremberrel nemes vitézlő Kolozsvári Bihari Gergely atyánkfíával őkegyelmével és eszerént futuram ad cautelam e levelünkben consignáltuk is, mint alább következnek.

A méltóságos Asszonnak Gyerő Monostori Kemény Lászlóné Pekri Kata asszonnak űnagyságának jutottak.

Arany míviek.

Egy szecsen fél kéz forma, gyémántos medály, melyben vagyon 34 gyémánt, egy kis rubint, egy kis türkisz.

Egy rubintos pántlika rósa, melyben vagyon 30 rubint.

Egy smaragdános és rubintos medály, melyben vagyon 13 smaragd és 8 rubint.

Egy gallérra való, melyben vagyon 48 rubint és 47 jóféle gyöngyszem.

Egy nyakszorító, melyben vagyon 89 rubint és 14 jóféle gyöngyszem.

Egy pár kézre való rostélyos arany-perc, melyben van 16 arany, ezzel edgyütt egy nyakra való gyöngye rostélyos arany lánc, melyben vagyon 4 arany.

Egy arany kereszt 63 gyémánttal és 3 gyöngy fűtyegőjével.

Más simább arany kereszt, kibben vagyon 6 smaragd, 4 rubint, 3 gyöngy és egy récze forma fűtyegője.

Egy smaragdnyakszorító, 31 smaragd van benne.

Egy pomagránátforma jóféle gyöngyös főkötő, melyben vagyon 11 jóféle gyöngyszem.

Egy jóféle gyöngyös párta, melyben van 9 rubintos aranyboglár, ötiben vagyon 5-5 rubint, négyében 6-6 rubint, és 8 öreg gyöngyszem.

Egy bokor rubintos fülben való, melyben van egyikében egyikében 18-18 rubint.

Egy pár táblás arany perec, melyben van 22 arany.
Egy pár köves arany perec, melyben sokféle hoszas
kövek vadnak.

Egy nyakra való jóféle öreg gyöngy, 9 rend benne.
Egy vitézkötés formára csinált jóféle gyöngyös párta.
Egy fekete bársonyon csinált elegyes jóféle gyöngyös
párta.

Egy lepkeforma 12 rubintos reszkető tő.
Egy gyémántos ezüstben foglalt arany gyűrű, melyben
17 gyémánt vagon.

Egy 7 gyémántos arany gyűrű.
Egy oszlopos öreg gyémántos gyűrű.
Egy fejrősás öreg rubintos gyűrű.
Egy 19 rendből álló kláris öv.
Egy tiszta arany forgó 225 rubint rajta, melyben vagon
48 arany.

Egy gyémántos aranyzorító.
Egy pár gyémántos fülben való.
Egy gyémántos kontyra való rósa.
Egy jóféle gyöngyös gallér.
Egy gyönggyel rakott hólyagos rostélyos arany láncöv.

Ezüst marhák.

6 egyben járó belől aranyas ezüst pohár fedelével ed-
gyütt, melyben vagon gira 5 lat 11.

Egy mosdó korsó, melyben vagon gira 3 lat 2.
Egy mosdó medence, melyben vagon gira 6 lat 4.
Egy kívül belől aranyas virágos lábos ezüst kupa fedelé-
vel, bokréta nélkül, melyben vagon gira 2 lat 14.

Más ugyan kívül aranyos, belől sima virágos romlott
ezüst kupa, fejről szőlőgerezd a fedelén, melyben va-
gon gira 4 lat 2.

Egy kis sima 8 szegű torkán aranyozott palackocska,
melyben vagon gira 1, lat 6, nehezék 2.

Más egy 8 szegű konoros [sic!] torkán aranyos palac-
kocska, melyben vagyob gira 1 lat 14.

Egy ezüstben foglalt virágos aranyos lábos szerecsen-
dió, emberkép a fedelén, van benne gira 2 lat 8.
és egyeb dirib darab 13 latnyi ezüst.

In summa vagon ezekben gira 28 lat 10.

Ugyan az Asszonyinak testamentaliter hagyattak úgy
sorte divisionis jutottak:

Egy ezüst aranyos fedeles kanna, fő a fedelén, van benne
gira 2 lat 12.

Két ezüst hólyagos öreg gyertyatartó, van benne gira 6.
Egy credentia, van benne gira 2 nehezék 2.
3 ezüst tálcák, van benne gira 4 lat 3, ezeknek
edgyike romladozott.

Egy kis ezüst csengetyű, van benne lat 11 nehezék 2.
Egy kis ezüst, aranyas közben fa dobájú fedeles kan-
nácska, vagon ezüst közte gira 1.

6 pecsétetes ezüst tál, vagon benne gira 23 lat 1.

Egy herba tea főző ezüst ibrik, gira 2 lat 3.

Egy kis pikkelyes aranyos kard szíj.

Egy darab műben forgott ezüst, melyben van gira 13 lat 9.

Aranyos lóra való szerszám.

Egy veres karmasinra varrott kantár, szügyelléstől.

Egy aranyos orradozó.

Egy zománcos kötőfékecske.

Egy ló homlokára való köves aranyos hold lat 20.

Ezek mellett egy fél viseltes párdúc, rajta levő ezüst
öreg aranyos gombjával, s nyaklójával edgyütt.

Fegyverek, puskák.

Egy sugár görbe, ezüstös aranyos fekete czapás kard.

Más fekete czapás ezüst bogláros aranyos kard.

Egy hancsár.

Egy pár vágos (sic!) puska.

Egy gyökér agyú flinta.

Egy mecczett virágos csőjű flinta.

Két muskatély.

Két tessényi

és egy négy csőjű flinta.

Egy pár kerek ezüstös kápájú puska.

Arany tallér és egyéb féle pénz.

Körmöci, czikiny és erdélyi s egyéb féle ara-

nyak nro 336

Folyó lengyel susták pénz nro 180

Imperialis tallér nro 35

Oláh zlotok nro 127

Oroszlános tallér nro 25

Keresztes és fél tallérok Rf 10

Poltura pénz ft. 15

Ó garas pénz ft. 11'75

Brandenburgos 12 polturás nro 12

Máriás, susták, ortok és negyedrés német fo-
rintosok faciunt ft 12'62

Nyuszt, hiúz, róka béllések.

Egy kész nyuszt kesztyű, és nyusztas süveg, melyeket
idvezült édesattyok öngagságok még életében attanak volt
öngagságának.

1/2 tábla nyuszt máll béllés, holmi aprólék dirib-darab
nyuszt bélléssel edgyütt.

3 hiúz tábla béllés.

Ugyan más darab hiúz bőr béllés.

Egy tábla rókahát béllés és fél tábla máll bélés.

9 rókatorok.

Ón és réz edények s vas szerszámok.

Egy ón kanna.

8 srófos ón palack, két ládájával.

6 öreg s 25 apróbb ón tálak.

3 virágos csészék.

28 ón tányérok, és 14 font ón nyomó rossz tálak, tányé-
rok.

Két réz kondér

Egy-egy öreg tepsia } ezeknek fele Terézia kisasszonyé.
Egy medence

Egy patkóverő, körömfaragó és egy ráspoly.

1 kisebb serpenyő és két nagyobb.

Ugyan öngagságának 4 székre való viseltes bársony.

Még ugyan 1 székre való tarka selyem matéria.

Két narancsszin és egy tetczin (sic!) vég abák.

Egy paplan fedéllel.

Két új és két viseltes szőnyegek.

Egy muntyan nyereg, szerszámostól.

és egy puskatok boríték.

Egy darab hajszin (sic!) virágos atlat, egy darab tafotá-
val.

Egy veres karmasin.

Egy sárga kordovány.

*Méltóságos gróf Pekri Sónia kiasasszonyának öngagságá-
nak jutottak:*

Arany művek.

Egy gyöngyös párta 13 rubintos boglár benne, 77 apró
rubint és 56 öreg gyöngy.

Más gyenge apró gyöngyös pártá.

Reszkető tő, 35 rubint benne.

Egy pár gyémántos fülben való, 52 gyémánt benne, nyolc öreg, és 1-1 öreg gyöngy a végiben.

Egy öreg gyémántos medály, 40 többnyire öreg gyémánt benne.

Egy rubintos tollforma medály, közepén egy öreg smaragd, körülötte 45 rubint, vegyes, legaprób és nagyok, 3 smaragd a közepében.

Egy smaragdusos arany virág, 6 öreg és 9 apró smaragd benne.

Egy rubintos smaragddal elegy rakott medály, 32 apró smaragd benne és 16 rubint.

Egy tiszta gyönggyel rakott arany tollacska.

Egy gyönggyel rakott tolltok, 10 apró rubint benne.

Egy ezüsből álló kettős forgó, 20 gyöngy a végiben.

Egy pár arany perec, kő nincs benne.

Gallérban való 10 öreg arany boglár, hatában 24 öreg gyöngy, négyében egy-egy középszerű rubint.

Két S formára való boglárok, egy-egy apró rubint benne és 11 apró gyöngy.

Egy virágforma eltöredezett boglár, egy rubint benne.

Egy gyönggyel fűzött gyémántos bogláros homlokpárta, 37 kisdéd gyémántok benne, és a függőjén egy öreg gyöngy.

Más rubintos, boglárokkal, gyönggyel fűzött homlokpárta, 19 rubint benne, és 39 öreg gyöngy rajta.

Egy papirosban gallérhoz való elegyes nyakra való négy rend orientál gyöngy.

A kláris önek [elírás övnek helyett] fele, mely kilenced fél rendet tészen.

Egy öreg gyönggyel rakott főkötő, 7 arany boglár benne, 21 kisdéd rubint a boglárokban.

74 arany nyomó darab arany lánc.

Ezüst marhák.

12 egybenjáró aranyos czapás pohár, melyekben van gira 12 lat 11.

Egy kívül belől aranyas virágos kanna, van benne gira 2 lat 2.

Egy régi kívül belől aranyos fedeles kupa, van benne gira 3 lat 11.

Két fejr négysegű talpas öreg ezüst gyertyatartók, kikben van gira 4 lat 4.

Egy régi kicsinnyé megromlott pogány pénzes pohár, melyben van gira 3 lat 5.

Egy credentiás tányér, van benne gira 1 lat 13.

Mindezekben van gira 28 lat 10.

Ugyan őnagyságának testamentáliter hagyattak úgy sorta divisionis jutottak:

Egy ezüst aranyas lábas, zománcos, virágos fedelű pohár, van benne gira 1 lat 4.

Egy kis mosdómedence, korsóstól, gira 3 lat 12.

Egy credentia tányér, gira 2.

Egy kőből való, ezüst fedelű, ezüstben foglalt kanna, kiben vagyon circiter lat 12.

Gyümölcsöz való 12 ezüst csészék, gira 16.

6 pecsétés tál, vagyon benne gira 26 lat 1.

Egy ezüst sőtartó és egy ezüst kalán.

Egy pár fejr sima kengyel, gira 4 lat 12.

Egy darab müben forgott ezüst, melyben van gira 13 lat 9.

Egy pár ezüst aranyas sarkantyú.

Aranyos lóra való szerszám.

Egy portai ezüstös aranyos fék, szügyellőstől.

Más egy sima pikkelyes lóra való szerszám, kantár, szügyellőstől, farmatringostól.

Egy ugyan portai kantár, szügyellőstől.

Egy karmasin szín angliai cafrág, ezüst fonalból varrott vég rajta.

Egy ezüst szeggel vert zöld bársonyos csontos nyereg, szerszám nélkül.

Egy puskatok boríték.

Fegyverek, pusák.

Egy közepén zöld bársony borítékos aranyos horgas kard.

Más egy fekete czapás merő forma ezüstös aranyas kard.

Egy ezüstös markolatu pallos.

Egy flinta.

Két muskotély.

Két tessényi.

Egy pár vagos [sic!] puska.

Egy rövidebb sztucz.

Arany, tallér s egyébféle osztály pénz.

Körmeci, czikiny, erdélyi és egyéb

féle aranyak	nro	336
Folyó lengyel susták pénz	magyar ft	180.—
Imperialis tallér	nro	35
Oroszlános tallér	nro	25
Oláh zlotok	nro	127
Keresztes és fél tallérok faciunt .	faciunt Rf	10
Poltura pénz	magyar ft	15
Brandenburgus 12 polturás . . .	nro	12
Török zlott	nro	4
Máriás, susták, ortok és negyed rész német forintok faciunt . .	magyar ft	12'62

Osztályon felyül a kisasszonynak ő nagyságának

Emaritatoria máriás pénz magyar ft 200.—

Egy tafota superlátra magyar ft 93'50

Más bagazia superlátra magyar ft 6'12

Szoknyák pótlására magyar ft 356

Köntösök.

Egy zöld bársony dolmány, 18 zománcos gombjaival, pikkelyeivel, gombjában 7-7 kő, pikkelyeiben 3-3 kő, az ujján sárga szkófiom gomb 12 pikkelyeivel.

Egy zöld bársony nyusztal béllett mente, 12 zománcos gombjával, pikkelyével, gombjában 7-7 kő, pikkelyeibe 3-3 kő.

Egy zöld bársony nyusztas süveg.

Egy rosaszín sólyu [sic!] ezüstös kapcsos nadrág.

Egy mentére való elegyes selyemből vont oldal pase-nyés ~ pesenyés [?] gombok, pikkelyeivel.

És egy nyusztos kozák süveg.

Arany gyűrűk.

1. Egy öreg safiros gyűrű.

2. Egy arany gyűrű, kiben egy ametisztes és 6 apró gyémánt.

3. Egy arany gyűrű, kiben 7 apró gyémánt vagyon.

4. Jegyben való gyűrű kiben 15 gyémánt vagyon.

5. Arany gyűrű, kiben Hyacint vagyon.

Nyuszt, hiúz, róka béllések.

3 hiúz tábla béllés.

1 tábla róka nyak béllés, és valami hiúz lábak.

9 róka torok.
1 rókanyak és láb tábla béllés, és
egy nyest.

Fejér ruhák.

Egy recés felső lepedő.
Egy arannyal vonott fejércses lepedő him.
Egy spanyol himre arannyal varrott lepedő him.
8 alsó gyolcs lepedő.
Egy arannyal vonott fejércses vánkös haj him.
4 elegyes selyemmel varrott vánkös haj him.
Egy kamuka hosszú asztalra való abrosz.
Más két hosszú asztalra való sáhos abrosz.
Két rövidebb sáhos abrosz.
Más két rövidebb sáhos abrosz.
4 pohárszékre való abrosz.
15 sáhos asztalkendő.
16 kamuka asztalkendő.
8 mindennapi csilán patyolat ingvál.
3 inneplő fátyol ing.
8 hálóing.
8 viselő előruha.
3 inneplő elő ruha.
1 selyemmel arannyal varrott egész ágyra való.
Egy fejércses egész ágyra való.
Egy spanyol himre selyemmel varrott egész ágyra való.
Egy fejércses kendő.
Egy arannyal varrott kendő.
Más selyemmel varrott kendő.
Két orca törő.
9 közönséges keszkenő.
1 darab kender bársony.

Őn és más edények s vas szerszámok.

Egy öreg üst.
Egy kis réz hűtő.
Két fedeletlen kondér.
5 öreg és 31 apró őn tálak.
31 őn tányérok.
3 virágos őn csészék.
Még ugyan 11 romladozott őn tányérok.
Kanna Nr 1.
Ugyan 14 font őn nyomó rossz tálak, tányérok.
Egy öreg bádög, palotára való gyertyatartó.
Egy tepsia.
3 serpenyő.
Egy faragó bárd.
8 véső.
1 középszerű mosár.
Ugyan Őnagyságának 4 székre való viseltes bársony.
Egy sárga kordovány.
Egy veres kordovány.
Egy veres, két narancsszín és egy metczin [sic!] végabák.
3 új és két viseltes szőnyegek.
Egy szederjes karmasin.
[„Szekeress lovak”, ökrök és tehenek felsorolása.]

Méltóságos Gróf Pekri Polixéna kisasszonynak ő nagyságának jutottak.

Arany művek.

Egy gyöngyös párta, 5 rubintos arany boglár benne, melyben 26 középszerű és 5 öreg rubint vagyon.

Más gyenge gyöngyös párta, melyben van 4 arany boglár, 18 apró rubinttal.

Egy öreg göngyös medály, 60 öreg gyöngy benne.

Egy pár arany fülben való öreg gyönggyel rakott, harmincnégy öreg gyöngy benne.

Egy gyöngyös rosa, 17 öreg gyöngy benne.

Egy aranyban foglalt, gyönggyel fűzött homlok párta 33 öreg gyöngy benne.

Egy aranyban foglalt, gyönggyel fűzött nyakra való, 22 öreg gyöngy és 42 apró rubint benne.

Ugyanahhoz hasonló gallér 35 gyöngy benne.

Egy arany boglárokkal összefoglalt gyöngyös perec, melyben vagyon 104 öreg gyöngy.

15 gyöngyös boglár egy kis matériára varrva, 15 öreg gyöngy benne.

Egy tiszta rubintos nyakszorító, 100 rubint benne, melynek nagyobb része középszerűekből áll.

Egy láncos függő, 4 smaragd, 5 rubint és 6 gyöngy benne.

Egy smaragdokkal, gyönggyel rakott öreg tollacska, a közepiben égetett sáfir, 21 smaragd és 8 öreg gyöngyszem benne.

Egy pántlika forma 124 rubinttal rakott medály.

5 apró rubintos arany boglár, 16 rubint benne.

Egy pár láncforma arany perec, egy rubint benne.

Egy gyémántos reszkető tű, 13 apró gyémánt benne.

Gallérnak való 17 öreg arany boglárok, tízében gyémánt, hetében 28 öreg gyöngyszem.

16 arany gombok.

4 rend nyakra való orientál gyöngy.

A szebbik főkötőnek fele, melyben vagyon 50 arany boglár, kinek ketteje romladozott. 5-5 apró rubint mindegyikében.

27 gyöngyből álló rósa, kinek körületiben nyolc-nyolc öreg gyöngy van.

24 arany nyomó darab arany lánc.

Ezüst marhák.

Egy kerek mosdómedence korsós tól, melyben van gira 14 lat 3.

Két régi kívül belől aranyas egy pár czapás pohár gira 11 lat 15.

Egy romladozott fejér czapás pohár, a széli aranyas, gira 1 lat 2.

Egy kívül egészen, belől csak a nyakáig aranyas lábas kupa, ember kép s egy szív a fedelén, gira 5 lat 2.

Két egyformájú hólyagos fejér gyertyatartók, gira 4 lat 2.

Egy romladozott arany kerek sötartó, gira 1 lat 4.

In summa találtatott ezekben gira 28 lat 10.

Ugyan őnagyságáé testamentaliter hagyott

Egy mosdómedence korsóstól gira 5 lat 3.

Egy credentiás tányér gira 1 lat 9.

Két kis gyertyatartók gira 1 lat 8.

Egy ezüst fedeles csésze gira 1 lat 8.

Egy kalamáris porozó gira 1.

Egy pohárka lat 13.

Egy ezüst kalán, egy ezüst tölcser, egy pohárocska és egy kis csengetyű gira 1 lat 3.

Egy ezüst fogantyójú hamvaverő lat 1.

Egy virágos ezüst kalamáris láda gira 7 lat 2.

Osztályban.

6 pecsétetes ezüst tálak, van benne gira 23 lat 1.

1 ezüst sötartó.

Egy ezüst kalán.

Egy kávéfőző korsó gira 1 lat 6.
Egy darab müben forgott ezüst, melyben van gira 13 lat 9.
Egy ezüstös tollas rostélyos buzogány.

Aranyas lóra való szerszám.

Egy veres karmasinra varrot ezüstös aranyas pillangos kantár, sügyellőstől.

Más egy sima pikkelyes fekete kordoványra csinált kantár, sügyellőstől, farmatringostól.

Egy ezüst pléhes zöld cafrag, és egy pár oldal bőr és két fekete csapás nyereg, szerszámostól.

Fegyverek, pusák.

Egy felete czapás ezüst bogláros aranyas török maroklatú kard.

Más egy ugyan fekete czapás aranyas egész ezüst maroklatú görbe kard.

Egy pár vágos [sic!] puska.

Egy flinta.

Két tessényi.

Egy hegyes tör, ezüstös.

Kés muskatély.

Egy hosszikó sztucz.

Más egy ezüstös aranyas hegyes tör.

Arany, tallér és egyéb féle osztály pénz.

Körmeci, czikkiny, erdélyi és egyéb		
féle aranyak	nro	336.
Folyó lengyel susták pénz	magyar ft	1'80
Imperiális tallér	nro	35
Oláh zlotok	nro	127
Oroszlános tallér	nro	25
Keresztes és fél tallérok	faciunt Rft	10
Poltura pénz	magyar ft	15
ó garas pénz	magyar ft	11'75
Brandenburgos 12 polturás	nro	12
Török zlot	nro	4
Máriás, susták, ortok és negyed		
rész német forintok faciunt . .	magyar ft	12'62

Osztályon kívül a kisasszonynak ő nagyságának:

Emaritatióra folyó pénz	magyar ft	200.—
Egy tafota superlatra	magyar ft	95'50
Más bagazia superlatra	magyar ft	6'12
Szoknyák potlására	magyar ft	304.—
Egy nyuszt kesztyű exsolutiojára		
arannyal	magyar ft	60.—

Köntösök.

Egy szederjes angliai varrott mellyű dolmány fehér szkófiom gombjával és pikkelyével . . .

Egy szederjes angliai varrott mellyű nyuszt lábbal bélllett mente 15 fehér szkófiom gomb rajta, 24 pár sima ezüst kapcsával.

Egy karmasin sima selyem fehér ezüst fonallal buza szemesen vart sinór öv, 15 fehér szkófiom gomb rajta, ahhoz való acélozott ezüst csat sujtásvágástúl, 8 pikkellyel.

Arany gyűrűk.

Egy abroncs forma gyűrű, 12 rubint benne.

Egy gyémántos arany gyűrű, egy meccett gyémánt benne.

Egy fekete zománcos gyűrű, egy meccett gyémánt benne.

Más egy abroncs forma gyűrű 11 apró gyémánt és 1 rubint benne.

Egy jegyben adott gyűrű, 6 apró és egy öreg gyémánt benne.

Egy arany gyűrű, topáz benne.

Fejér nemű ruhák.

Két sáhos rövid abrosz.

Egy kamuka rövid abrosz.

Egy hosszú asztalra való kamuka abrosz.

Ugyan megint 2 sáhos abrosz.

Ugyan egy más hosszú asztalra való 2 sáhos abrosz.

16 kamuka asztal kendő.

12 sáhos asztal kendő.

2 orczatörő.

8 viselő ing.

2 inneplő ing.

8 viselő ing.

8 háló ing.

Egy recés abrosz.

Egy selyemmel arannyal varrott lepedő ezüst kötés.

2 selyemmel varrott lepedő vánkös hajastól.

Őn és réz edények s más szerszámok.

Egy nagy öreg bor hűtő.

Egy közepszerű mozsár.

Két tepsia.

Egy serpenyő.

5 öreg és 34 apróbb őn tálak.

3 virágös csészék.

2 gyertyatartók.

24 őn tányérok.

14 font őn nyomó rossz tálak, tányérok.

4 fúró s tiz véső.

Ugyan Ő nagyságának jutott egy farkasbőr guba.

3 hiuz tábla béllés.

Egy róka nyak tábla béllés.

9 róka torok.

4 székre való viseltes bársony.

1 nyest.

2 sárga kordovány.

1 veres karmasin.

1 meczin, két veres és egy narancs szín abák.

3 új és 2 viseltes szőnyegek.

1 székre való tarka selyem matéria.

1 pár portai réz kengyel.

Kozák süvegre egy pár nyest.

[Továbbá „szekeres lovak”, ökrök és tehenek.]

Méltóságos Gróf Pekri Terézia kisasszonynak ő nagyságának jutottak.

Arany művek.

Két tiszta gyöngyös pártá, egyikében sincs boglár.

Egy melyre való öreg medály, ezüstben foglalva, 80 gyémántokkal rakva.

Egy keresztforma medály, 5 gyémánt, 4 rubint, és 4 öreg gyöngyszem benne.

Egy koronaforma függőcske, 6 meccett rubint benne és 6 öreg gyöngy.

Egy kis szívforma rubintos arany pészma tartó, 14 rubint benne.

Egy rubintos gyöngyös boglárókkal fűzött nyakszorító, 20 apró rubint benne, öreg gyöngyökből álló függő rajta.

9 egybefoglalt rubintos arany boglárók, 44 apró rubint benne.

15 rubintos fekete pántlikára varrott arany boglárók, 13 középszerű rubintok benne.

S S forma pártában való 7 öreg arany boglárók, 17 kisdéd rubint benne.

Más pártában való két nagyobb S S forma boglárók, 5 kisdéd rubint és 13 gyöngyök benne.

Más kerekded arany boglárók, 4 rubint és 14 középszerű gyöngyök benne.

Egy virágforma boglár, egy kisdéd rubint és 2 gyöngy benne.

Egy pár arany percc 20 gyémánt és középszerű 40 gyöngyök benne.

2 gyémántos fülben való arany boglár, 20 apró gyémánt benne.

1 gyémántos reszkető tű.

Gallérnak való 9 öreg boglárók, ötében egy-egy rubint, négyében 16 öreg gyöngyszem.

1 övre való köves csat, 10 gyémánt, 8 smaragd és 83 rubint benne.

7 boglárókból álló darab arany percc, zöld kő van benne.

15 rend orientál gyöngy.

Gallérhoz, pártához való 2 öreg s egy darab fűzött szál gyöngy.

74 arany nyomó darab arany lánc.

Ezüst marhák.

12 egybenjáró czapás, belül egészen, kívül a czapájáig aranyas pohárok, kikben van gira 25 lat 4.

2 fejr gyertyatartók, széli aranyas, melyben van lat 11.

Egy pohár tetejére való bokréta, melyben van lat 4.

Mindezekben vagyon gira 28 lat 8.

Testamentáliter hagyott 12 ezüst tányérok és egy melegítő, van benne gira 29 lat 1.

Osztályban 6 pecsétetes ezüst tálak, van benne gira 23 lat 1.

Egy ezüst sötartó és egy ezüst kalán.

Egy pár török kengyel gira 4.

Egy darab műben forgott ezüst, melyben van gira 13 lat 9.

Aranyas lóra való szerszám.

Kék maiczra varrott aranyas makkos szerszám, kantár, szügyellő.

Más fekete kordován egy pikkelyes sima kantár, aranyas köves hold üstök nyomtatójával, szügyellőjével, valami ezüst kupafedél potlással edgyütt.

Egy muntyári nyereg, szerszámostól.

Egy portai ezüstös kápájú nyereg, és egy cafragra való ezüst fonatos három virág.

Fegyverek, puskák.

Egy közepén veres bársonyos aranyas hegyes tör pallos.

Egy fekete csapás keskeny ezüstös kard.

Egy pár vágott puska.

Egy gyökéragyú flinta.

Más közönséges flinta.

2 muskatély.

3 tessényi puskák.

Egy kis ezüstös kápájú maroklatú spádácska.

Egy hosszú csövű puska.

Egy rezes hegyes tör.

Arany, tallér és egyéb féle osztályu pénz.

Körmezi, csikkény, erdélyi s egyéb
féle aranyak 336

Folyó lengyel susták pénzmagyar ft 180

Imperialis tallérnro 35

Olá zlotoknro 127

Oroszlányos tallérnro 25

Keresztes és fél tallérokRf 10

Poltura pénzmagyar ft 15

Ó garas pénzmagyar ft 11.75

Brandenburgus 12 polturásnro 12

Török zlotnro 4

Máriás, suszták, ortok és negyed rész
német forintokmagyar ft 12.62

Osztályon kívül a kisasszinyinak öngagságának

educatiojáramagyar ft 200.—

emaritiojára ismagyar ft 200.—

egy bagazia superlátra.ft 6.12

Szoknyák pótlásáramagyar ft 256.—

Köntösök.

Egy király szín aranyas matéria nyári dolmány, a melyén huszonhárom arany fonalból csinált gomb, pikkelyével, az ujján tizenkettő.

Egy hajszin aranyas matéria nyári dolmány, huszonhárom sárga arany fonal-gomb a melyén, az ujján harminc.

Egy karmasin szín sujtáson vart selyem-sinór öv.

Karmasin szín selyemmel, skofiummal elegyes, maiczra varrott pikkelyeivel és szíj véggel, melyben harminchat rubintkő és három jóféle gyémánt, s öt smaragd vagyon, és két fejr s szkófum gomb.

Egy arany s ezüst fonallal varrott heveder öv.

Arany gyűrűk.

1. Egy cseh gyémántos arany gyűrű.

2. Arany gyűrű, kibén 9 gyémánt vagyon.

3. A néhai méltóságos édes szülő annyok öngagsága pecsétlő gyűrűje.

4. Egy zafiros aranygyűrű.

5. Egy jegyben való arany gyűrű, 26 apró gyémánt a tetején egy öreg metcett gyémánt.

Nyuszt, hiúz, róka béllések.

Kesztyűre, süvegre 2 pár nyuszt.

2 férfi süvegre való nyuszt darab.

3 hiúz tábla béllés.

Más darab hiúz bőr béllés.

Egy rókanyak és láb tábla béllés.

Egy rókahát tábla béllés, és fél tábla máll béllés.

9 róka torok, 2 vidra bőr.

Ón és réz edények s vas szerszámok.

Öt öreg és huszonkilenc apróbb ón tálak.

Három virágos ón csészék.

Huszonhat ón tányérok.

Ón kanna Nro. 1.

Három réz kondér, egyik fedeles, ketteje fedél nélkül.

Egy dió sajtó.

Két főzőfazék.

Egy tepsi.

Két serpenyő.

Három fűró.

Két véső.

Egy kézvonó.

Egy öreg bádog, palotába való gyertyatartó.

Vagyon tizenegy font nyomó rossz ón tálak, tányérok.

Ugyan öngagságának négy székre való viseltes bársony.

Egy sárga kordován.

Egy narancsszín, két veres és egy marczin vég abák.
Három új és két viseltes szőnyegek.
Egy székre való tarka selyem matéria.
Egy veres karmasin.
[A „szekeres lovak” és ökrök, tehenek sora.]

A három kisebb atyafiak méltóságos gróf Pekri Sónia, Polixena és Terézia kisasszonyok őnagyságának a méltóságos urnak Győr Monostori Kemény László Úrnak, kedves sógoruknak eddig is megtapasztalt s ennekutánna is megmutatandó igaz szeretetiért, s atyafiságos indulattyaért a néhai méltóságos gróf úr édesattyuk köntöseiből adának egy pásint színű zöld angolai nyesttel bélelt posztó mentét, ezüst aranyas 11 gombjával, pikkelyével edgyütt. Egy tenger szín angolai nyusztos süveget. Egy publikán [sic!] szín selyem sinór ezüst csatos aranyas majcas övet.

Ugyan az említett kisebb 3 atyafiak őnagyságok kedves attyokfiának testvér menyeknek [sic!] őnagyságának egy jó vasas veres deszkázatú társzekeret 10 jó jármás ökrökkel edgyütt adának egész készülettel, tésolyástól [sic!], jármos-túl.

Mely divisiónak rendi és módgya mi általunk mindenekben modó praemisso menven véghez ennek jövendőbéli bizonságára adgyuk e kezünk írása és Szokott pecsétink alatt költ levelünket fide nostra mediante

Data, diebus, locique
in praenotatis

Foszta Zsigmond
(sk.)

Bágyi László
(sk.)

Köblös János
(sk.)”

Sugár István

HESZ JÁNOS MIHÁLY (1768—1836) MŰVÉSZI HAGYATÉKA

A közelmúltban publikálta Zádor Anna Pollack Mihály képgyűjteményének 1853-ban kelt jegyzékét; Kisfaludy Károlyé már régóta ismert.[1] Idősebb kortársuk, Hesz János Mihály festő hagyatéki összeírása 1836-ban készült a Bécs melletti Mauerban. A nyolcvan tételbe sorolt 138 festménynek csaknem a fele Hesz saját életművét gazdagítja — igaz, egyelőre csak virtuálisan —, a többi 76 kép azonban gyűjtéstörténeti érdekességű. A régebbi magyar művészet történetében is ritka a regisztrált „szakmai”, *művész-gyűjtemény* — Mányokitól Zirklerig értékelhető adat is alig akad —; ez pedig egyúttal egy bécsi magyar polgár képkollekciója.[2]

A jegyzéket magában foglaló hagyatéki eljárási aktákból egyértelműen kiderül az Egerből elszármazott akadémiai festő halálozási dátuma (1836. július 20.), s az, hogy legutolsó éveiben Mauerban élt második feleségével és hajadon leányával. Az adatközlés kapcsán közzétesszük Hesz bécsi tartózkodásának újonnan kikutatott dokumentumait, amelyek a Fleischer Gyulától ismert legelsővel[3] és a Prokopp Gyula által publikált legfontosabbakkal[4] együtt most már csaknem teljessé teszik a festő pályaképét.

Hesz János Mihály pedagógiai munkásságát, akadémia-alapító szándékát életművénél többre becsüli a szakirodalom. A bécsi másodvonal színvonalát ugyan sohasem meghaladó és túlnyomórészt egyházi rendeltetésű műveivel rendszeresen kapcsolódott a hazai művészeti életbe; gyakorlatilag a korai klasszicizmus egyetlen magyar képviselője a monumentális festészetben. „Öreg” Hős János fia 1768. szeptember 18-án született Egerben. Állítólag már Kracker mellett segédkezett a liceumi freskónál 1778-ban, első önálló mennyezetképét 1790-ben szignálta a Borsod megyei Csernely plébániatemplomában.[5]

1791. március 5-én iratkozott be a bécsi Képzőművészeti Akadémiára, s még ez évben Gundel-díjat kapott egy antik szoborfej, az Antinous lerajzolásáért.[6] 1793 nyarán Maulbertsch segédje Egerben, a liceumi kápolna kifestésénél.[7] 1794-ben elnyerte az udvari díj aranyérmét „Priamos elkéri Achillestől Hektor holttestét” című történeti képéért, amelyet ma is a bécsi Akadémia gyűjteményében őriznek.[8] A festmény heroikus klasszicizmusa, ahogyan maga a témaválasztás, a római ösztöndíjas tanárok és példaképek, Hubert Maurer, Füger, illetve Jacques-Louis David művészi találkozásának köszönhető.

Maurer segíti ajánlólevéllel Heszt, amikor 1792-ben ösztöndíjért folyamodik az Akadémia védnökéhez; 1794-ben pedig újabb (?) 120 forintos támogatást kap.[9] Ebben az évben kezdi rajztanári működését a császári mérnökakadémián, ahol eleinte Ferdinand Landerer, majd Karl Schütz, végül 1826-os nyugdíjaztatásáig Franz Müller mellett oktatja előkészítő tantárgyként a szabadkézi rajzot.[10] Hamar megnősülhetett, 1803-ban már temeti 33 éves feleségét. A Mariahilfen laknak, kislányuk, Amália hét éves ekkor.[11] Az 1816-os akadémiai tárlaton egy Szent Jeromos- és egy Sírbatétel-képet, valamint egy rajzot („Betlehemi gyermekgyilkosság”) állít ki — a festmények szerepelnek a hagyatéki jegyzékben is, az utóbbiról saját kezű rézmetszete maradt fenn.[12]

Hubert Maurer halála után megpályázza a történeti festészeti szakosztály rajztanári állását, Johann Christian Frister, Karl Gsellhofer és Peter Krafft mellett. Az 1819. február 1-jei tanácsülésen élénk vita alakult ki a Maurer utolsó idejében helyetteseként már bevált „adjunktus” Frister és a főhercegi oktató, történeti festő Karl Gsellhofer alkalmassága kérdésében. Végül az igazgató Martin Fischer véleményével szembehelyezkedve, Lampihoz csatlakozva, nem a rangidősséget, hanem a művészi szempontokat tekintve, Gsellhofernek ítélte a testület az állást. A két másik jelölt, Krafft és Hesz neve szóba sem került a döntés során.[13] Nyilván Hesz személyes ambícióinak is szerepe volt ezt követően abban, hogy 1820-ban tervezetet készített József nádornak egy Pesten felállítandó képzőművészeti akadémiáról, amelynek igazgatását szívesen vállalta volna.[14] Mérnökakadémiai tevékenysége nem sok nyomot hagyott maga után, Kazinczy által emlegetett magyar tanítványait — Balkay Pál, Nagy Sámuel, Marzinkey Elek, Vándza Mihály és Kiss Sámuel — otthoni műtermében fogadhatta.[15] Innen tett eleget a rendszeres magyarországi megrendeléseknek is, s tudjuk, nagyobb feladatokon a mariahilfi barnabíták kolostorkönyvtárában is dolgozhatott. Rudnay Sándor esztergomi érsekkel folytatott levelezésében Hesz freskófestésre is ajánlkozott 1830-ban. Bár igyekezete Esztergomban nem járt sikerrel, a Pozsonyközi Stomfa plébániatemplomának mennyezetképe mégiscsak szándéka megvalósulását tanúsítja, s egyben Hesz festészetének és egy „kihalófélben lévő mesterségnek” a hattyúdala.[16]



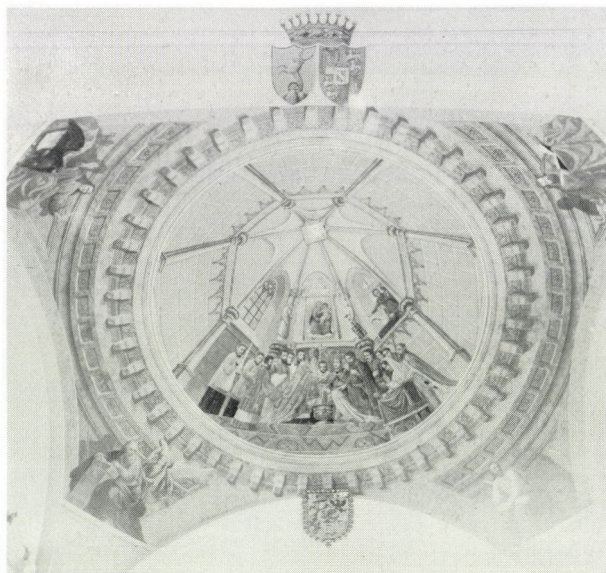
1. Hesz János Mihály: Priamos elkeri Achillestől Hektor holttestét, 1794. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien

A szentély fölött ugyanis a festett, *klasszicista* konzolos-kazettás párkány segítségével kialakított, *barokk* módon alulnézetes látszatkupolában *gótikus* keresztboltozatú templombelső látható, amely Szent István megkeresztelésének helyszíne. A kompozíció figurális egyharmada teljes egészében megfelel Hesz esztergomi főművének, ill. a Vajk megkeresztelése-oltárképről fennmaradt vázlat [17] részleteinek. Nyilván ennek alapján, talán növendékek segítségével és a technikával nehezen birkózva alkotta meg Hesz az 1830-as években utolsó, anakronisztikus freskóját.

1836. július 13-án kelt végrendelete szerint Hesz már évekkel korábban leányának, Amáliának ajándékozta maueri házát az összes festménnyel és a metszetgyűjteménnyel együtt; felesége a többi ingóságát öröklő. [18] Mégis leltárba vették a képeket, feltehetően a család közreműködésével. A jegyzék tehát a Hesz-művekre nézve mindenképp megbízható, és az eddig ismertnél jelentősen termékenyebb és sokoldalúbb festői életpályát sejtet. A leltározott szentképeket, oltárkép-vázlatokat nem nehéz elképzelni; a 8. számú „Jeromos” és a 17. „Grablegung” az 1816-ban kiállított művekkel lehet azonos. A 23. tétel, „Mária mennybemenetele” talán az egri szemináriumi oltárkép (1815-ből jelzett)



2. Hesz János Mihály: Sirbatétel, 1816. Rézmetszet



3. Hesz János Mihály: Vajk megkeresztelése, 1830 után. Stomfa, rk. plébániatemplom, a szentély mennyezetképe

vázlata, a 25. pedig az esztergomi „Vajk megkeresztelése” egyik „kis formája”. [19] Becsértékéből következtetve fontos (vagy nagy) kép lehetett az előző, magyar ruhás Szent István. „Mária oktatása” (46. szám) szintén kedves témája volt Hesznek, megfestette Esztergom és Agárd számára is. Egyet sem ismerünk viszont nimfákat (7.) bacchánsnőt (14.), Ulysses (28.), Palis halálát (65.) ábrázoló „profán” képeiből, tájfestészete is újdonság (12.) — mindenesetre megerősíti, hogy a Pollack Mihály hagyatékában felvett tájképnek is ez a Hesz a mestere. [20] Történeti témáiról sajnos most sem derül ki semmi közelebbi. Másolatokat Guido Reni és Andrea del Sarto után készített az amúgy Pesten 1818-ban raffaellói *Madonna-festő*ként ünnepezt Hesz. [21]

A nem saját kezű képek között a világi témák jelentik a többséget, feltűnő a tájképek és a zsáner-jelenetek („Conversations-Bild”) nagy száma. Nem egyértelmű persze a jegyzékben felsorolt nevek azonosítása, olykor több hasonló nevű művész vagy többgenerációs dinasztia tagjai közül kellett a téma, a bécsi gyűjtés és a korszak által valószínűsíthetőt kiválasztani. Elírással is számolni kell, de még a név optimális olvasata esetén sem biztos az egykorú attribúció. Nagyobb — összehasonlító — gyűjtés-, ill. ízléstörténeti áttekintés tudná csak eldönteni, hogy lehetséges volt-e pl. a Paudiss-, Schönfeld- vagy Pannini-képek ilyen koncentrációja (most ismét a Pollack-gyűjteményt is tekintve), vagy a 17. századi hollandoké (Kisfaludynál is) egy nem főúri gyűjteményben a 19. század elején. A gyűjtemény „kortársi”, bécsi részét az idősebb akadémiai kollégák művei teszik ki. Más kérdés, hogy van-e esély egyes darabok felbukkanására, azonosítására a Hesz-leány kezén mindenképpen szétszóródott gyűjteményből. A teljes lista közlése ezt a célt szolgálja [22]:

Separat Schätzung

Über nachstehende Öhlgemälde von der Verlassenschaft des seligen Herrn Michael Heß akademischen Historien
Mahler detto Proffessor im K. K. Kadettenstift auf der Leimgrube! wohnhaft dermalen hier in eigener Behausung
N^o 125 befindig und aufgenommen

N ^o Stück	Gegenstände als	Meister Schätz/Verkauf in conwencions mäß	
1 2	Landschaftel	von Schinagel	2.
2 1	heiliger Schuzengel	von unbekannt	2.
3 1	Kristus als ezehomo	von Kohl	2.
4 1	Madona in der Andacht	von Heß	3.
5 2	Landschaftel	von Paudizt	3.
6 1	Landschaft	von Weidmüller	3.
7 1	Nimphenfest	von Heß	5.
8 1	heiliger Hieronimus	von Heß	3.
9 1	die Opferung der heil: 3 Könige	von Fischer	3.
10 1	Magdalena in der Andacht	von Heß nach Qidto	10.
11 1	die Gefangennehmung Kristus	von Heß	8.
12 1	eine liegende Magdalena Kopie	von Heß	2.
13 2	Landschaften mit Ruinen	nach Panini	8.
14 1	liegende Bachantin	von Heß	3.
15 1	Landschaft mit einem Grabmahl	von Heß	2.
16 1	die Enthauptung Johannis	von Schönfeld	4.
17 1	eine Grablegung Kristus	von Heß	3.
18 1	eine Landschaft	im Styl Mommers	2.
			68
		<u>Übertrag</u>	68
19 2	Landschaften mit Wasserfälle	von Mekan	6.
20 1	Seelandschaft in Styl	von Oker	1.
21 2	Landschaften mit Gebirg	von Pileman	3.
22 1	angefangenes Porträt	von Heß	1.
23 1	Skize als Mariahimelfahrt	von Heß	1.
24 1	der heilige Stefan in ungrischen Ornath	von Heß	18.
25 1	die Taufe des heiligen Stefan als ausgeführte Skize des Altarblattes in Gran	von Heß	30.
26 1	eine Magdalena in der Betrachtung angefangen	von Heß	1.
		<u>In der Küche</u>	
27 8	unbedeutende als Landschaftel Köpfe ezt...		3.
28 2	Skize heiliger Johan von Nepomuk und Ulisses	von Heß	3.
29 2	Landschaften	von Pileman	1.
30 1	Johannes in der Wüste	von Heß	2.
		<u>Im Mahlzimmer</u>	
31 8	theils angefangene Landschaftel und Köpfe Studien	von Heß	4.
32 1	die Freundschaft Kristi nach Andreas del Sartto	von Heß	15.
33 1	Landschaft mit einem Jahrmarkt vorstellend	von Kannton	6.
34 1	Landschaft Austreibung des Viehes	von Ossenbeck	8.
35 1	Landschaft mit Ruinen	von Pannini	4.
36 1	Bauern Conversation	von Hans Graf	4.
37 1	Vorstellend die 3 Grazien	von Wagenschin	8.
38 1	Bauern Conversation	von Horamans	4.
39 1	Landschaft mit einem Wildschwein	von Schneiers	3.
40 1	Landschaft mit Austreibung des Viehes	von Ossenbeck	2.
		<u>Übertrag</u>	197
41 1	Ritter von den Kreuzägen	unbekant	3.
42 1	die heilige Ottilia	von Schönfeld	3.
43 2	angefangene Madonen mit dem Kinde	von Heß	2.
44 1	heiliger Franziscus in der Andacht	von Pohzo	5.

45	1	heiliger Franziscus als Martyrer Skize	von Heß	2.
46	1	die heilige Anna u. Josefus Maria lernend	von Heß	3.
47	1	Landschaft nach der Natur	von Heß	3.
48	1	die Erweckung Lazarus	von Schönfeld	3.
49	1	Bauern Conversation	von Hans Graf	2.
50	1	Kristus am Kreuz mit Maria Johannes u. M.	von Heß	8.
51	1	Flucht nach Egypten Kopie	nach Ditzian	6.
52	2	Landschaftel	nach Schinnagel	1.
53	1	heiliger Petrus Kopf	Schule Paudiz	2.
54	1	Enthauptung Johannes	von Johannes Kolb	3.
55	2	Bauern Conversation	von Selmoser	3.
56	1	Gelehrter Philosoph	von Dornflek	10.
57	1	Kopf—Kopie	nach Kopecky	2.
58	1	Porträt eines Esels vorstellend	von Heß	1.
59	1	Porträt des Professor Sperz	von Heß	2.
60	2	Landschaftel	von Grund	2.
61	4	Angefangene Studien	von Heß	2.
62	2	die heilige Dreifaltigkeit u. Johann von Nepomuk	von Heß	3.
63	1	Madona mit dem schlaffenden Kinde nach Qitto	von Heß	12.
64	4	kleine Conwersationen	unbeteutend	2.
				282

				Übertrag	282
65	1	Der Tod der Göttin Palis	von Heß	5.	
66	2	Zwey kleine Landschaftel	Schule Brand	2.	
67	2	Landschaftel	von Kanton	2.	
68	1	Ein Obst Stück	von Dehem	10.	
69	6	Unbedeutende Landschaftel	von Grund	3.	
70	10	Angefangene Skizen Kreuzung und Maria	von Heß	4.	
71	4	Angefangene Skize	von Heß	2.	
72	3	Angefangene Skizen M. u. hist. G.	von Heß	2.	
73	2	Landschaften und Seesturm	von Faistenberger	3.	
74	1	Kristus am Öhlberge	unbekant	2.	
75	1	Maria Antonius and Johan v. Nepomuk	von Kohl	3.	
76	1	Landschaft mit Hornteich	von Wuzer	2.	
77	1	Madona in der Andacht	von Heß	1.	
78	2	Angefangene Historische Gegenstände	von Heß	8.	
79	3	Karidas Kinder liebe u. Petrus Kopf	unbekant	5.	
80	2	Skize von Aaltar blättern	von Heß	2.	
81		Farben rehwisiten		2.	
82		Farbsteine Paletten und Staffleinen un Pinsel		2.	
84		Handzeichnungen zu Studien eben auch alte Kupferstiche zu seinen Studien		6.	
					2.
				Haupt Suma	

Elisabeth Heß Mut:

Amalie Heß Tochter

Johan K... H... 347 C.M.
accademischer maler und
... [olvashatatlan aláírás]"

Jávor Anna

JEGYZETEK

1 Zádor Anna: Egy ismeretlen hazai képgyűjtemény. In: Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest 1989, 89—91; *Viszota Gyula*: Kisfaludy Károly hagyatéka. A Kisfaludy Társaság Évlapjai XXXVIII. (1903—04) 81 kk; *Vayerné Zibolen Ágnes*: Kisfaludy Károly képgyűjteménye. A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve 8. (1969) 161 kk; *Vayerné Zibolen Ágnes*: Kisfaludy Károly. Budapest 1973, 46—51.

2 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Patrimonialherrschaften Mauer A 144, Schachtel 5, Nr. 543: Sperrs-Relation Johann Michael Hehs, †20. July 1836. — Ld. *Lázár Béla*: Mányoki Ádám (1673—1757) élete és művészete. Budapest 1933, 82—83; *Voit Pál* szerk.: Heves megye műemlékei. I. Budapest 1969, 423, v. ö. Heves megyei Levéltár, Eger város levéltára. V-1/b 469, 2095/

1852: „... und kleine Kistel mit Kupfern und büchern”, 1792-ből.

3 *Fleischer Gyula*: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Budapest 1935, 51 (tévésen Herz gyanánt is).

4 *Prokopp Gyula*: Adatok Hesz János Mihály (1768—1833?) festészetéhez. Művészettörténeti Értesítő XXX. (1981) 200—205.

5 *Garas Klára*: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, 223; *Voit* i. m. 252, 339—340. *Prokopp* i. m. 200. oldalán, elsősorban *Lyka Károly* nyomán összeállított életművét az alábbiakban pontosíthatjuk: a bécsi Stiftskirche (Mariahilf) Kálvária-főoltárképét 1799-ben jelezte Hesz, a hozzá tartozó Atyaisten-lunetta Hubert Maurer műve. Az egri régi székesegyház gyóntatószékei Szent Péter és Magdolna 1808-ban festett medailonképeivel ma a főszékesegyházban állnak. A Magyar Nemzeti

Galéria 1813-ból jelzett „A szent család szentekkel” c. képe (ltsz. 7088) 1980 óta publikus: Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus. Szerk. Szabolcsi Hedvig és Galavics Géza. Budapest 1980, 86, 203. A Keglevich gróf számára 1818-ban festett „Patrona Hungariae” a pétervársári templom főoltárképe (Voit i. m. III. Budapest 1978, 508–509). Arcképei közül az ózdi Sturmann-házaspáré lappang (Garas i. h.), a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka őrzi Fusz János zenészerzőt 1819-ből (ltsz. 108, közli Huszár Lajos: Fusz János viaszképmása. In: Gerevich Emlékkönyv. Budapest 1942, 191 kk, XCIII. tábla, 144. kép), a MNG Kováts János egri nevelőét (1820, ltsz. 59.77 T, közli Bodnár, Éva: Nouvelles acquisitions de la Galerie Nationale Hongroise. Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise III. (1961) 65–68). A bécsi Wieden paulánus templomában egy gyenge Nepomuki Szent János-mellékoltárkép tulajdonítható Hesznek; hasonló tárgyú képe a salzburgi Mirabell-kastély kápolnájában 1830-ból jelzett (Österreichische Kunsttopographie XIII. Wien 1914, 251, képpel). Az Auróra 1834. évfolyamában megjelent „A palikárok” című metszet Vayerné Zibolen Ágnes szíves közlése szerint Johann Leonhard Hess műve.

6 Fleischer i. h., v. ö. Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien, Sign. 2. Aufnahms-Protokoll für die academischen Schüler von Juli 1765 bis Juli 1795, fol. 101: „1791. Martii 5. Höbß (Joh: Mich:) 24 Jahr alt, ein Mahler von Erlau aus Ungarn, wohnt zur Maria Hülf in der Leopoldi Gassen N° 90.”, továbbá Sign. 3, fol. 43 („Catholisch”, apja mint „Joh. Hehs Theatral Inspector und bildhauer”), Sign. 4. fol. 77, Sign. 5, fol. 1. A beiratkozásokról összefoglalólag: Sign. 59 3/4, fol. 4, a halálzási adatot is jegyzi.

A Gundel díjról Fleischer i. m. 100, v. ö. Archiv der Akademie ... Verwaltungsakten (a továbbiakban VA) 1791, fol. 51.: „Gundel-Preis zu der Antikenzeichnung. Über der Aufgabe, ein Kopf als Antinous mit zweyerlei Kreide zu zeichnen. Das I. [Preis] Michael Heß, von Erlau gebürtig ... 20 Fl.” Ugyanitt 1791, Ratsprotokoll N° 13: a zsűri 12 tagja közül kilenc Heszt jelölte az első helyre. Az akadémiai díjátadásról a Wiener Zeitung szeptember 7-i száma is hírt adott (VA 1818/456, N° 2321).

7 Prokopp i. m. 204.

8 Fleischer i. m. 99 (1789?), v. ö. Archiv der Akademie ... VA 1794, fol. 153 (Preisenaufgaben), fol. 158 („Aufzeichniß ... d. 23 Sept. 1794” — a második helyezett Johann Daringer és „Joseph Dorffmeister von Edinburg in Ungarn”), fol. 168 (Füger vicedirektor témajavaslatai 1793. december 24-ről), fol. 177 (Hesz 110 Fl, 24 krajcáros díjazásáról 1794. december 10-én).

A festmény (o. v. 94,8 × 79 cm, Inv. Nr. 129) irodalma: Carl von Lützow: Katalog der Gemälde-Galerie. Wien 1900, 135; Walter Cerny: Die Mitglieder der Wiener Akademie. Wien 1978, 40; Enikő Buzási—Anna Jávör: L'accueil des Lumières dans les beaux-arts en Hongrie. Solutions dans la peinture. In: L'art et les Révolutions. Actes du XVIII^e Congrès International d'Histoire de l'Art. Strasbourg—Colmar 1989, Strasbourg 1992, 275–276.

9 Archiv der Akademie ... VA 1792, fol. 153–154:

„Zu Seiner Excellenz, Graff Von Cobentzl Praeses, der K:K Academie der Bildenden Künste Ich gegenwärtiger Michael Hesz gebürtig zu Erlau in Ungarn, sich der Zeichnungs Kunst gewidmet — entlihen aber die Mahler Kunst zur auswahl genommen, welcher Meister wege aber zu weit entfernt ist, als das ihn die Stütze seines Mütelloßen, Vatters decken sollte, Unterfanget sich Tiefgebeyyten in Unterthänigkeit, um die — höchste Gewährung, einer Jährlichen Unterstützung gehorsambst zu bitten.

Seiner Excellenz unterthänigster

Michael Höbß acad:

Schüler”

(dátum nélkül, piszkozattal)

Fol. 155—157: tanárai támogatják Hesz ösztöndíj-kérelmét 1792. szept. 25-én, így Hubert Maurer kérévényé Cobentz grófhöz (dátum nélkül, piszkozattal):

„Euer Excellenz!

Nachdeme von den, von Seiner Kaiserl. Königl. Majestätt Joseph den zweyten, und dem hohen Protectorat beystimten Vier Stipendien, für die mir anvertraute Schulle der Figurenzeichnungsgründe, erst drey kleinere jedes von 80 fl- (: wovon noch besonders 15 fl- jährlich abgezogen worden :) erstgedachter Schulle zugetheilt worden sind:

So habe ich Euer Excellenz hie-mit nochmahlen um das Vierte, und dieweilen ein fleissiger Schüller verschiedene Geratschaften zum Studieren und Arbeiten gabraucht, die ihm Geld kosten, um ein grösseres Stipendium von 120 fl- gehorsambst bitten, und zugleich den, vorigesmal schon benannten mittellosen, aber sehr fleissigen und geschickten Schüller Johann Michael Höbß, von Erlau aus Ungarn gebührtig, dazu vorschlagen wollen.

Euer Excellenz geruhm gnädigst meine gehorsamste Bitte, und Vorschlag zu genehmigen; der ich in diefester Ehrfurcht geharre,

Euer Excellenz”

10 Friedrich Gatti: Geschichte der K.u.K. Technischen Militär-Akademie 1717—1869. Wien 1901—1905. Bd. I., 357, 428, 454—455.

11 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Patrimonialherrschaften Domkapitel A 10, Schachtel 58, Nr. 434: Sperrs-Ralation Cäcilia Heß, †12. 10. 1803 („Verlassenschaft Abhandlung der ... Lehrersgattin der freyen Handzeichnung in der K.K. Ingenieur Accademie, ... Wohnung: N° 13 zu Ma. Hülf. ...”).

12 Archiv der Akademie ... VA 1816, fol. 58 (Übernahmebestätigung) szerint az első kép mérete 2 láb 6 zoll × 2 láb, a másodiké 2 láb 8 zoll × 2 láb 1 zoll volt, a kiállításon a 106. és 109. szám alatt szerepeltek, míg a rajz 73. számú volt. V. ö. Pataky Dénes: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, 139—140 — a felsorolt metszetek közül hármat őrzi a Magyar Nemzeti Galéria: G. 56.64 (Graf Wallenstein, Rembrandt után), G. 73.142 (Sirbatétel, 1816) és G. 73.143 (Levétel a keresztről, 1819, két példányban, egyiken ajánlás Károly Ferdinánd főhercegnek) leltári számon.

13 Archiv der Akademie ... VA 1819, fol. 87—87v:

„Protokoll

der am 1^{ten} februar 1819 gehaltenen akademischen Rathszitzung

...

In Berathung genomene Gegenstände

Die Wiederbesetzung der durch den Tod des Herres Professors Maurer in Erledigung gekommene Stelle des Professors der historischen Elementarzeichnung.

...

[87v] Item die erledigte Professorsstelle sind folgende Individuen bittlich eingekommen

1. Johann Frister gegenwärtig erster Professores-Adjunkt bey der historischen Elementarzeichnung.

Bitschrift A.

2. Karl Gsellhofer, Historienmahler und Zeichnungslehrer Sr. Kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Ludwig.

Bitschrift B.

3. Peter Krafft, Historienmahler, und akademisches Mitglied.

Bitschrift C.

4. Michael Heß, Historienmahler und Lehrer der freyen handzeichnung an der K.K. Ingenieur Akademie.

Bitschrift D.”

V. ö. *Walter Wagner*: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wien 1967, 81: a történetet Hesz említése nélkül beszéli el.

14 *Ernst Lajos*: Hesz János Mihály tervezete 1820-ban a magyar képzőművészeti akadémia felállítására. Budapest 1898. Legújabbban: *Szabó László*: A művészeti oktatás kérdése Magyarországon 1790—1846 között. *Ars Hungarica* XVII. (1989/2) 139—40.

15 *Kazinczy Ferenc* levelezése. Kiadta Váczy János. Budapest 1890—1911. VII. 425, 591; XIV. 178, 532. Megemlékezik Heszről a *Mariahilf* Nr. 24. alatt *Franz Heinrich Böckh*: Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache. Wien 1822, 258.

16 *Prokopp* i. m. 204, v. ö. *Súpis pamiatok na Slovensku*. Szerk. *Alzbeta Güntherová*. Bratislava 1969, 3. kötet, 212—214 (*Stúpava*) nem említi a freskót.

17 A vázlatot közli: *Genthon István*: Magyarország műemlékei. Budapest 1951, 467; *Jávor Anna* in: *Művészet Magyarországon* 1780—1830, i. kat. 86—87, 203—204; *Prokopp* i. m. 200—205; *Jávor Anna*: A klasszicista oltárkép Hesz János Mihály életművében. *Ars Hungarica* IX. (1981/2) 221—223.

18 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Sperrs-Relation Johann Michael Hehs (ld. 2. j.):

„Verlassenschaft Abhandlung ...

Pensionierter K.K. Professor der Ingenieur Accademie
Stand: verheyrathet

Wohnung: Mauer Nro 122

Sterbe-Tag den 20 July 1836

Nachgelassene Ehegattin Elisabeth geborene End

Nachgelassene Kinder

Großjähre und wo selbe sich befinden: Amalia 35.

Jahre alt

...

Ob ein Testament vorhanden: vom 13. July 1836

...

[Fol. 13] Testament

...

„4. das Haus, wo ich wohne, und ein welches meine einig geliebte Tochter Amalia hat bei der löbl. herrschaft Mauer vergewahrt ist habe ich ihr sammt allen Gemälden und den ganzen Kupfer-sammlung schon vor vielen Jahren geschenkt, weshalb diese Kunststücke auch nicht zu inventieren sind.“

(Uitt 21, 22, 23, 24. folio-számon a közölt *Separat.*)

19 *Voit* i. m. I. 239, II. 205; *Prokopp* i. m. 202—203.

20 *Zádor* i. m. 91.

21 *Tudományos Gyűjtemény* 1818, IV. 140—141; XII. 113—114, ld. még *Sinkó Katalin* tanulmányát a jelen kötetben.

22 Az azonosítható művészek a jegyzék előfordulási sorrendjében: Maximilian Schinnagl (1732—1800), Jacob Kohl (1734—1788), Christoph Paudiss (1618 k.—1666), Ferdinand Georg Waldmüller? (1793—1865), Vinzenz Fischer (1729—1810) vagy Josef? (1769—1822), Giovanni Paolo Pannini (1609—1682), Josse Mompers (1564—1635), Jean Pillement (1728—1808), Jan van Ossenbeeck (1624—1674), Johann Graf (1653—1710), Franz Xaver Wagenschön (1726—1790), Jan Josef Horemans (1682—1759), Peeter Snayers (1592—1666), Andrea Pozzo (1642—1709), Tiziano Vecellio (1476/77—1576), Josef Selmoser (működött 1785—1812 között), Jacob Toorenvliet (1635—1719), Johann Kuzepky (1667—1743), Norbert Grund (1717—1767), Johann Christian Brand (1722—1795), Anton Faistenberger (1663—1708), Matthias Wurzer (működött 1710 körül).

SZEMLE

AZ ÖTVÖSSÉG BEMUTATÁSÁNAK MÓDJA AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM BAROKK ÉS ROKOKÓ CÍMŰ KIÁLLÍTÁSÁNAK KATALÓGUSÁBAN

A múzeumokban folyó tudományos kutatómunka mindenki által látható eredménye az évkönyvek és a munkatársak önálló publikációi mellett az időszakonként rendezett kiállítás és az azt kísérő katalógus, mely ennek a kutatómunkának rögzítését és közkinccsé tételét hivatott szolgálni. Ugyanakkor, mivel az egy Szépművészeti Múzeum kivételével közgyűjteményeink publikált gyűjteményi katalógusokkal nem rendelkeznek, ezek a kiállítási katalógusok egyúttal a legfontosabb információforrást is jelentik a múzeumokban őrzött tárgyra vonatkozóan, mind a hazai és külföldi szakemberek, mind az érdeklődő nagyközönség részére. Ezért is örömdetes, hogy az Iparművészeti Múzeum az európai iparművészet stíluskorszakait bemutató kiállítás-sorozatát tartalmas és a hazai múzeumok gyakorlatában szokatlan gazdagságú képanyaggal ellátott katalógusokkal kíséri.

Nem tudom megítélni, hogy a *Barokk és rokokó* című [1] kiállítás mennyire tükrözi a múzeum gyűjteményeinek összetételét, hiszen ezt kívülállóként nem ismerhetem a kellő mélységig. És bár néhány korábról ismert tárgyat sajnálatosan hiányolhatunk (pl. a Kat 1972. 269. sz. [sz. = a továbbiakban számú] francia kelyhet, vagy ugyanott 260. számú Courtauld-féle levesestálat[2]), el kell fogadni, hogy egy időszaki kiállítás nem sorakoztathatja fel a teljes gyűjteményt és csak kívánhatjuk, hogy valaha legyen egy olyan állandó kiállítása a múzeumnak, melyen az összes jelentős tárgy megtekinthető. Viszont egy ilyen időszaki kiállításról, mivel a gyűjtemény valamely szempontból válogatott részét tárja a közönség elé, fel kell tennünk, hogy egy intenzív kutatási fázis lezárása, mely fázis eredményei tükröződnek is a katalógusban.

Ennek értelmében alapvető követelménynek lenne tekinthető, hogy a katalógus írói legalább az adatszerűség vonatkozásában a legnagyobb pontosságra törekedjenek. Hogy ez mennyire sikerült ebben az esetben, azt az ötvösség példáján mutatom be az alábbiakban, mert ismereteim itt teszik lehetővé. Előrebocsátom, hogy interpretációs kérdésekkel nem kívánok foglalkozni, sőt, mivel a tárgyakat kézbe venni természetesen nem volt lehetőségem, az egyes jegyek azonosítását sem fogom vizsgálni, csupán a katalógusírás megkövetelte pontosság megvalósulását kívánom bemutatni a szerzők névsorának rendjében.

AP — Ács Piroska

Kétségtől ki van a kiállítás legnagyobb „felfedezését” köszönhetjük Ács Piroskának. Szövegei alapján ítélve ugyanis sikerült azonosítania a brassói (3.12, 4.25, 5.24, 5.44, 5.46), a segesvári (5.35) és nagyszebeni (5.38) városjegyeket a 17. századból. Mivel ez „új felfedezés”, természetesen nem is adhatja meg a jegykönyvi azonosító számát, csak sajnós elfeledkezik ezek rajzos közzétételéről is, pedig ha itt nem

tévedésről lenne szó, igencsak érdemes lenne. Hann Sebestyén ékszertálcájával (5.34) kapcsolatban viszont sajnálatos közli, hogy nincs városjegye, és stíluskritikai elemzéssel igyekszik igazolni, hogy már nagyszebeni működése idején készült. Sokkal egyszerűbb lett volna pedig azt írni, hogy mivel Lőcsén (Hann korábbi működési helye) a 16. század végétől, Nagyszebenben pedig csak a 18. század második felétől mutatható ki városi jegy használata, ez minden valószínűség szerint Nagyszebenben készült. (Ami az ékszertálka nálunk hagyományosan meggyökeresedett elnevezését illeti, talán ideje lenne már a tényleges funkcionak megfelelő elnevezés bevezetésére, hiszen ezt már Radvánszky Béla tisztázta *Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században* című művében.) (Engedtessek meg egy szubjektív megjegyzés is: a brassói városjegy első említésekor kezdtem el részletesen vizsgálni a katalógust.) A 2.19 sz. alatti augsburgi billikomnál AP Rosenberg³ 722/h hivatkozást ad meg. Ugyanerre a tárgyra hivatkozik Kolba Judit is a 2.23 sz. alatti augsburgi billikom ismertetésénél. Eltekintve attól, hogy talán egyeztetni lehetett volna egymás között a hivatkozást, Rosenbergnél 722/h—i szerepel, vagyis két tárgyat közöl egyszerre és hivatkozik az 1884-es budapesti kiállításra, de pontosabb megjelölés nélkül. Mivel sem AP, sem KJ nem tesz említést dokumentációjában erről a kiállításról, kérdés, hogy elfogadható-e azonosításuk a Rosenbergnél közölttel vagy csak a katalógustétel hiányos?

Az 5.21 számú fedeles serleg esetében a korábbi publikáció (Kat. 1983a, Nr. 3.) a fedélen található nőalakot Temperantia allegóriának határozta meg. Ez most indoklás nélkül elmarad.

Az 5.52 sz. lőcsei ékszertálcánál azonosítás nélkül marad a városjegy és nyitva marad az a kérdés, vajon ez a tárlka azonos-e a Kőszeghynél említett Országos Ráth György Múzeum-beli, illetve az 1935-ös Rákóczi emlékkiállításon 44. sz. alatt szerepelt tálcával?

Két francia szelencén (6.65, 6.66) található jegyek esetében sajnálatosan nem értesülünk az ezek azonosítását lehetővé tevő jegykönyv-számról, több tárgynál pedig, ahol indokolt lenne, hogy szerepeljenek jelzések (2.29, 4.29, 4.30, 5.50, 6.69, 6.70, 6.73, 6.74) nem tartotta érdemesnek közölni, hogy ezek jelzetlenek. A 2.29 esetében az anyag megjelölése is hiányzik.

BÉ — Békési Éva

Az 1.11 sz. feszületnél Johann Scholtz bécsi ötvös nem Reitzner 158. lapján, hanem a 160-on található.

Az 1.15 sz. kehely mestere sem Reitzner 174. lapon, hanem a 171. lapon található. Ugyanezen a kelyhen BÉ 19. század eleji behozatali jegyeket talált. Nagyon érdekelné, hogy mire gondolt, mivel behozatali (Einfuhr) jegyek csak

1867. január 1-jétől voltak használatban, ami Reitzner könyvéből egészen nyilvánvaló. Ugyanakkor a század elején különböző időhatárok között használtak (elnézést a német elnevezésekért, de a magyar szakirodalomban tudtommal erre egyértelmű terminológia még nincs és lehet, hogy BÉ-nél is ez okoz zavart) Repunzierung-, Vorrats-, Befreiungs- és Taxstempel-eket, de egyiket sem behozatali jegy funkcióval. Ugyanez a problémám a 3.11 sz. alatti kupával is, ahol valószínűleg Repunzierungsstempel-ről van szó.

Érdekelne, hogy a 2.21 sz. tálka esetén a Rosenbergnél nem feloldott R³ 9335 jegyet milyen alapon tulajdonítja Marek Herbek prágai mesternek, ugyanis a forrás közlése elmaradt. Több tárgy esetén csak a mesterjegyek kerülnek közlésre, pedig legalább ilyen fontosak a próbajegyek is (2.26, 3.13, 5.41), ha nem Augsburgról vagy Nürnbergről van szó, bár ez még abban az esetben sem felesleges. A 4.13 sz. tál ismertetésénél egy korábban a múzeumban volt analóg tálra hivatkozik BÉ és valószínűleg sokakat érdekelne, hogy most hol van ez a tál? Két kisebb hiba: a 4.28 sz. kupa természetesen nem Elbingenben készült, hanem Elbingben, míg a 6.52 sz. evőeszközkészletnél a mester neve helyesen Johann Georg Herkommer. Itt az a kérdés sem mellékes, hogy miért hivatkozik a szerző Rosenbergre, mikor Seling könyve jelenleg az irányadó. Ezt többen is megteszik különösebb magyarázat nélkül ebben a katalógusban (pl. ÁP és KJ a fent már jelzett 2.19 és 2.23 esetében). Végül a 6.56 sz. alatti étkészlet-töredék. Szerző itt azt írja: „V. Fritz, Strasbourg, 1780 körül. Jelzett: Rosenberg³ 6932, 6947.” Nagyvonalúan elfelejti közölni, hogy az adott két Rosenberg³ szám egy városjegy és egy évbetű, a mesterjegy Rosenbergnél nem szerepel. Így helyesebb lett volna a „V. Fritz jelzéssel” vagy „V. Fritz mesterjeggyel” megjelölést használni. Sajnos a strasbourgi ötvösség korszerű monográfiája (Haug és Helft munkái) nem áll rendelkezésemre, de a Sotheby's-nél Genfben 1981. május 5-én 156. sz. alatt elárverezett úti étkészlet Veuve Fritz feloldású jegye, mely valószínűleg egy özvegyi jogon vezetett műhelyre utal, ebben az esetben is megoldás lehet. Biztosabbat csak a jelzett monográfiák ismeretében lehetne mondani. Érdekes azonban, hogy annak a múzeumnak a munkatársa, ahol többen is foglalkoznak az Esterházy gyűjteményekkel, egyetlen megjegyzésre sem méltatja, hogy egy ilyen minőségű evőeszköz-készlet töredékeit egy fertődi lakos adja el. Természetesen BÉ is elmulasztja egyes esetekben (3.11, 6.54) közölni, hogy vannak-e jelzések a tárgyakon.

BÉ—TL — Békési Éva—Tompos Lilla

A szerzőpáros nem közli, hogy az 1.13 sz. ereklyetartó jelzetlen és a 7.2 sz. keresztelőkészlet párizsi jegyét nem azonosítják. Hibás az 1.13 esetén a Kat. 1884. hivatkozás is. Ez helyesen Kat. 1884. 2. terem 139. p.

KI — Katona Imre

A neves üveg- és kerámia-szakértőnek nincs szerencséje az ötvösjegyekkel. Az 5.65 sz. üvegpalack kupakján lévő jegyet helyesen határozza meg, bár Kőszeghy magát a tárgyat is azonosítja, így a helyes meghatározás K:1003/a lenne, de az a megjegyzése, hogy Mathias Werner első ismert munkája 1705-ből való, már igazolást igényelne. Kőszeghynél ugyanis az található, hogy MC 1705, azaz a mestert 1705-ben céhmesternek választották. Ugyanakkor

az 5.64 sz. kancsónál nem közli, hogy ezüst szereléken jelzettek-e. Viszont a 6.175 sz. talpas serlegnél megadja, hogy a talpon a R³ 3360 mesterjegy látható, holott az egy 1737—66 közötti mannheimi próbajegy. A 6.212 sz. füstőlőnél a példásan azonosított jegyeknél csak a pontos jegy-könyvi hivatkozás maradt el. A 6.139 sz. meissenai porcelánkupa ezüst foglalatának jegyeit „Rosenberg³ 1706 vagy 1787” formában adja meg. Az első jegy egy évbetű, a másik egy mesterjegy, vajon mit értsünk a vaglyagosságon. A tárgy korábbi publikálója (Nékámné 1980, Nr. 14) még drezdai városjegyet is talált a mesterjegy és az évbetű mellett, nem beszélve arról, hogy a leltári számot 61.947.1 alakban adja meg, mely Katona szerint csak 61.947. A 6.132 és 6.140 alatti kupáknál meg annyira óvatos, hogy nem közli a foglalatok jelzetlen (?) voltát.

KJ — Kolba Judit

A fent már jelzett problematikus azonosításon kívül hibás az 5.28 sz. esetén a Kat. 1884 hivatkozás (helyesen: Kat. 1884. 4. terem 2. szekrény 17—18p) és az 5.29-nél ez már el is maradt. A Rosenberg-hivatkozás is pontatlan, helyesen R³ 507/a—f lenne. Nem adja meg az augsburgi próbák azonosítását a 2.18, 2.23, 3.6, 5.28, 5.29, 5.42 sz. tárgyak esetén és elfelejt a jelzetlen állapotra utalni a 2.27, 2.28 és 5.47 sz. tárgyaknál.

MD — Maros Donka

MD csak egyes miniatűrök ismertetésénél téved az ötvösség területére, de akkor nem közli, hogy ezek kerete jelzetlen (6.207, 6.209, 6.210).

NA — Németh Annamária

Sajnálatos, hogy a két gyönyörű házioltár (1.12) ismertetésénél nem közli, hogy jelzetlenek.

PÁ — Prékopa Ágnes

Nagyon érdekes a 3.16 sz. kupáról adott elemzése, csak a jegyekről feledkezik meg, így a meghatározás valószínűleg a korábbi irodalomból származik, de ennek a megadása is hibás, helyesen: Kat 1978b, Nr. 8.

SZA — Szilágyi András

Az SZA által ismertetett tárgyakkal van a legkevesebb problémám. Kár, hogy az augsburgi próbajegyek pontos azonosítását általában mellőzi (2.17, 2.20, 2.49, 3.2, 3.10, 3.23, 4.27, 5.39, 5.48), néhány esetben elfelejt utalni a tárgy jelzetlen voltára (3.7, 3.8, 3.17, 5.43, 5.53, 5.56, 6.78) és az 5.27 sz. tárgy feloldatlan mesterjegyét talán célszerű lett volna rajzban közölni. Egyetlen kérdést azért szeretnék feltenni: az 1.8, 1.9 sz. tárgyaknál miért nem Selingre hivatkozik a jegyek azonosításánál. A 3.3 sz. kupa azonosítható Kat. 1884.5. terem 2.p. (1. R³ 524/1), míg a 3.9 sz. esetén a mester talán a Reitzner 156.p. szereplő Christoff Saaderrel azonos, ha a jegy olvasata helyes. Egy apróság: a 7.7 sz. Szilassy kehely Kőszeghynél 1189/ε (epszilon) alatt található meg helyesen.

Kár, hogy a 6.138 sz. tárgy leírásából kimaradt az ezüst fedél jelzetlen (?) voltára utalás.

Talán a fentiek szörszálhasogató bogarászásnak tűnhetnek, de szeretnék ismét utalni arra, hogy ez a katalógus-sorozat hosszú ideig az egyetlen összefoglaló anyag lesz az Iparművészeti Múzeum egy adott gyűjteményrészéről. Ezt fogják az érdeklődők forgatni mind itthon, mind külföldön. Ezért valószínűleg már az első kötetnél (Reneszánsz és manierizmus[3]) is célszerű lett volna egy hasonló vizsgálatot végezni, mert így talán már a mostani katalógus is jobban sikerülhetett volna. Egyébként komoly fejlődés észlelhető a két kötet között, nem utolsósorban éppen az itt kiélezett pontossági követelmények terén. Ugyanis előzőleg nagyon gyakran megelégedtek a feloldás mellett egy-egy „jelzett”, „mesterjeggyel jelzett” stb. megjegyzéssel, a jegyek pontos azonosító számának megadása nélkül.

További lényeges előrelépést jelent, hogy most már a szövegkötetet mutatók zárják le. Az örömrünk azonban itt sem felhőtlen. A „... mesterek, műhelyek és monogramok” című részben ugyanis hiába keresem a Bécs, Brassó stb. megjelöléseket, ha a bécsi ötvösművekre vagyok kíváncsi, csak végig kell bogarásznom az egész katalógust. A „Proveniencia” c. résznél pedig az egységes szerkesztési elvet hiányolom. Ugyanis míg pl. KI a közölt tárgyakon található mindenféle tulajdonosra vagy megrendelőre utaló minden egyes felíratot nagyon helyesen (!) felvett ebbe a mutatóba (pl. az 5.71 sz. üvegpohárnál akár a díszítéshez is sorolható H betűket), addig mások még címerekről is meg-

feledkeztek (pl. az 5.72 festmény Radvánszky-címeréről BE — Buzási Enikő). Ha pedig a katalógus munkatársai fáradságot nem sajnálva összeállítottak egy mutató-sorozatot, ebben talán még egy ikonográfiai mutató is helyet kaphatott volna.

A bevezetésben utaltam arra, hogy egy időszaki kiállítás intenzív kutatómunka lezárása kell legyen. Sajnos ez a háttér az ötvösséggel foglalkozók közül csak Szilágyi Andrásnál és esetleg Prékopa Ágnesnél érzékelhető.

Lezárva a szövegkötet egyik anyagcsoportjának ismertetését, sajnos fel kell tennem azt a kérdést, bár magamat erre nem érzem hivatva válaszolni, mi lehet a helyzet a többi művesség (bútor, textil, kerámia stb.) területén. Talán akad valaki, aki ezeket végignézi.

A mostani katalógust is, éppen úgy, mint a korábbi, kitűnő képkötet kíséri, melyben minden tárgy képe megtalálható, sőt egyesekről még részlet-felvételek is. A felvételek többsége jó, de sajnos az adott méretben sok esetben nem élvezhető. Olykor pedig egészen nevetséges arányok alakulnak ki pl. a vezekényi csata emléktál (2.17, átmérője 105 cm) és egy „ékszertálka” (2.21, átmérője 18 cm) azonos méretű reprodukciója esetén. Ennek ellenére a képkötet rendkívül hasznos és szép kiállítású. (Egyetlen sajtóhibára azonban utalnék: a 64. lapon mindhárom katalógusszám megadása téves, helyesen: 3.22 és 3.23).

Végül még arra hívnám fel a figyelmet, hogy ha már egy katalógus sok-sok hónappal a kiállítás megnyitása után jelenik meg és ráadásul elképesztően magas áron (700 Ft, az előző 300 Ft-tal szemben), sokkal több gondot kell fordítani a lektorálásra.

Grotte András

JEGYZETEK

1 Az európai iparművészet stíluskorszakai. Barokk és rokokó. Kiállítás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. Katalógus I—II. kötet. Sorozatszerkesztő Péter Márta, tudományos terv: Szilágyi András, felelős szerkesztő Bardoly István. Budapest 1990

2 Az európai iparművészet remekei. Százéves az Iparművésze-

ti Múzeum 1872—1972. Szerkesztő: Radocsay Dénes—Farkas Zsuzsa. Budapest 1972

3 Az európai iparművészet stíluskorszakai. Reneszánsz és manierizmus. Kiállítás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. Katalógus I—II. kötet. Sorozatszerkesztő Péter Márta, felelős szerkesztő Bardoly István. Budapest 1988

IMPRESSIONISMI

Il movimento internazionale 1860—1920

Szerkesztette Norma Broude

Leonardo Editore, Milano 1990. 423 oldal, 514 reprodukció

Az olasz kiadás egyazon évben jelent meg, mint amerikai eredetije New Yorkban (World Impressionism. The International Movement 1860—1920). Habár nem minden szerzője amerikai, és nemcsak Amerikával meg Európával foglalkozik, mégis érthető az indító kíváncsiság: hogyan látják ma a világot, ezen belül Európát és történelmét az Amerikai Egyesült Államok felől. A téma feldolgozása körkép igényű, és új a fogalom, az „impresszionizmusok”.

Magával az impresszionizmussal az Amerikai Egyesült Államokban foglalkoztak először tudományos igényességgel. Volt tárgyi alapja, hiszen Franciaországnál jóval korábban ismerték fel a mozgalom jelentőségét, és kezdettől fogva vásárolták a francia impresszionisták munkáit. John Rewald 1946-os kötete, „The History of Impressionism” sokoldalú adatgyűjtés alapján rendszerezi a mozgalom történetét, résztvevőinek pályáját, a róluk szóló irodalmat, forrásanyagot. Negyedszázaddal később a nemzetközi

szakirodalom már pontatlannak és hiányosnak érezte, hogy a múlt század második feléből csak az impresszionizmusra koncentráltak, s a továbbiakból is főként arra, ami az impresszionizmusból hatásként vagy ellenhatásként levezethető. 1984-ben Robert Rosenblum és H. W. Janson, a New York-i egyetem tanárai megjelentették a „19-th Century Art” című kötetüket, amely átfogja az egész század festését és szobrászatát, eléggé merev politika-történeti dátumok szerint vonva meg a belső szakaszhatárokat (1815, 1848, 1870), de szakítva a korábbi, Párizs-centrikus művészettörténetirással.

Ezen az úton jár a Norma Broude által szerkesztett és részben írt kötet is, amely címe szerint hat évtizedet fog át, de az időtartam fejezetenként, azaz területenként tágul vagy szűkül. Az is változó, hogy mi a közelebbi téma: az impresszionizmus, az impresszionisztikus elemek terjedése vagy az impresszionista mozgalom korának a művészete. A

közelítés módozatait a tartalomjegyzék is jelzi, melyet a koncepció vázaként, de legalábbis kiindulópontjaként értelmezhetünk:

A fény birodalma. A nemzetközi impresszionista mozgalom 1860—1920 (Norma Broude);

Az impresszionizmus az Egyesült Államokban (William Gerds);

A brit impresszionizmus (Anna Gruetzner Robins);

Az impresszionizmus Kanadában (Dennis Reid);

Az ausztrál impresszionizmus (Virginia Spate);

Impresszionista ösztönzés Japánban és Távol-Keleten (Thomas J. Rimer);

Az olasz festészet az impresszionizmus korában (Norma Broude);

Az impresszionizmus Spanyolországban és Latin-Amerikában (Eleanor Tufts);

Az impresszionizmus Belgiumban és Hollandiában (Brooks Adams);

Az impresszionizmus skandináv átalakítása. Norvégia, Svédország, Dánia, Finnország (Alessandra Comini);

A plein air festészet Svájcban (Hans Lüthy);

Az impresszionizmus Ausztriában és Németországban (Horst Uhr);

Az impresszionizmus Oroszországban (Alison Hilton).

A vállalkozás nyilvánvalóan óriási, habár a tartalomjegyzékből is kiviláglik, hogy nem öleli fel „a világ impresszionizmusát”: Európa egy része hiányzik. Az alapfogalmakat és a korszakot a szerzők különbözőképpen értelmezik. Bármennyire tágak is az időhatárok, hogy mindenre ki lehessen térni, aminek csak köze lehetett az impresszionizmushoz, a földrészek, országok, helyi kultúrák történetének és művészettörténetének az alakulása annyira eltérő, hogy néha már-már elsikkad a „közös nevező”.

Az indító fejezet értéke többek között az a nagyvonalúság, ahogyan a forrásként felfogott francia művészetet bemutatja, az impresszionizmus nagy alakjain túl a líraian gyöngéd Marie Bracquemond-tól (a Sérullaz-féle „Az impresszionizmus enciklopédiája” vagy a mi Művészeti Lexikonunk a nevét sem említi) a millet-s Pissarro-ig vagy a keményebb realista Caillebotte-ig, egy szellemes Caillebotte—Munch párhuzammal jelezve többek között új képtípusok feltűnését. Az első fejezet érzékelteti a kötetben végighúzó ellentmondásokat is, a fogalomtörténeti tisztázatlanságot, elsősorban az impresszionizmus értelmezésében: francia festők egy csoportjának művészetéről van-e szó, vagy pedig a plein air festészetből kiinduló, a fényre koncentráló nemzetközi vonulatról. A jelzett időhatárok és a tárgyalt területek ez utóbbit sejtetik, de ehhez képest túlságosan fontosnak látszik, éspedig nemcsak az első fejezetben, hogy kinek milyen fokú és időtartamú francia festészeti kapcsolata volt, mikor kit ismert. Történik ugyan kísérlet arra, hogy politika-történeti fogódzókkal magyarázzák, hol, mikortól jelentkezhetett az impresszionizmus, de ezek az érvek nem eléggé meggyőzőek, a túlságosan rövidre zárt, leegyszerűsített indokokkal nem foglalkozunk. A fő okát annak, hogy Párizs miért vonzotta a világ művészeit, a szerző az akkor és ott igen fejlett műkereskedelemben látja, s ez kétségtelenül fontos tényező, de nem magyarázza az egyetemessé lett új látásmód terjedésének gyorsaságát, azt, hogy Párizstól függetlenül is érlelődött a rokon szemlélet, s ez egymástól függetlenül, de nagyjából egyidejűleg új szakaszt nyitott a nemzeti művészetek történetében. A legtöbb elvarratlan szál abból adódik, hogy a személyi kapcsolatok fontosabbaknak bizonyultak, mint a törekvések nemzetközileg kitapintható analógiái. És mert a fejezetek területekre, országokra koncentrálnak, alig van

folytatása az előjáróban megpendített olyan kérdéseknek, mint például a vonulatra jellemző tematikák, kompozíciós típusok, archetípusok kialakulása. Ez érthető, a vertikálisan épített kötet nem oldhatott meg — és nem is tűzhetett ki — olyan célokat, amelyekre csak a horizontális vizsgálat, az összehasonlító kutatás adhat alkalmat.

Szerkesztői koncepció lehetett, hogy a szerzők határozzák meg, mit értettek az általuk feldolgozott területen impresszionizmuson és mikortól milyen értelemben használták a fogalmat. A fejezetek sorrendjében elsősorban ezt veszük szemügyre.

Az Egyesült Államokban a fogalom kezdettől fogva ismert. A hetvenes években vázlatosságot, befejezetlenséget, fény—árnyék ellentétet jelzett, nem érintve a színt, az atmoszféra elemeit; Münchennel is azonosították. De 1883-ban Bostonban már megrendezték az első nagy francia impresszionista tárlatot, s a vonulat helyi fontosságát jellemzi, hogy 1909 telén New Yorkban százötvenezeren álltak sorba a spanyol impresszionisták kiállításánál. Az igen jól felépített és információgazdag amerikai fejezet bemutat minden számottevő festőt, a Párizsban is elismert Mary Cassatt-tól a New Englandtől Kaliforniaig ható városképtémákat preferáló Childe Hassam-ig. Ki-kitér a kortársi kritika által is pedzett „férfias” és „nőies” témák különbözőségére, ami már az első fejezet szerzőjét is foglalkoztatta.

Nagy-Britanniában az impresszionizmus lényege a Ruskin és Whistler közötti szembenállás, s az 1889-es „London Impressionists” kiállítás hetven képe a viktoriánus korról való szakítás. 1890 körül impresszionizmuson inkább szimbolizmust és dekadenciát értek, ezután lett a festészet „impresszionistább”. Az adott kép meglehetősen angol-centrikus, feltehetően azért, mert az angoloknak voltak közvetlenebb francia kapcsolataik. Úgy látszik, mellékes hangsúlyt kapott a festésztörténetileg igen fontos glasgow-i kör, amely a Hágai Iskola közvetítésével kapcsolódott a kontinenshez.

Kanadában impresszionista jelzővel illették a fiatalok művészetét, akik előbb Whistlert és a münchenieket követték és csak az 1890-es évek végétől a franciákat. A montreali és a torontói központokban egyaránt fontos téma volt a hazai táj. Francia mestereket és angol követőiket ismerték Ausztráliában. 1889-ben Melbourne-ben rendezték meg az első, manifesztummal kísért impresszionista kiállítást, ausztrál festők munkáiból. A csak évszázada meghódított terület művészete ott indult, ahol akkor a legfejlettebb európai tartott. A folyamat ismertetése a kötet egyik különösen érdekes mozzanata, legalábbis közép-európai szempontból.

A Távol-Kelettel foglalkozó fejezetben megtorpanni látszik a kötet koncepciója, illetve az bizonyosodik be, mennyire erőltetett a szándék, hogy valamely áramlatot világviszonylatban feltérképezzenek. Hiszen eltérően Észak-Amerikától vagy Ausztráliától, amelyek az európai kultúrából építkeztek, Távol-Keletnek megvolt a maga több ezer éves hagyománya. Igaz, hogy fiatal Japánok már a 18. század óta utaztak, tanulni jártak Európába, és újabban több kiállítást is rendeztek Japánban, amelyek az európai művészet egyik-másik korszakának, stílusvonulatának a helyi hatását tárják fel. Az impresszionizmusnak is vannak nyomai, habár a legtöbbje inkább csak európai hangvételű munka. A képválogatás mintha erőlködve akarná bizonyítani az európai igazodást, ezzel magyarázható egy a harmincas évek végéről való, fauve-os kép közlése; ez témában, korszakban egyaránt túllép a kötet keretein.

Az olasz nyelvben az impresszionistáknak van megfelelője, a „macchiaioli”. 1862-ben illette először egy kritikus

a gúnyosnak szánt „macchia” (folt) névvel az új festői technikát. Az olasz fejezet jól tagolt és alapos, a kötet egyik legelmélyültebb tanulmánya. Jobb áttekintést ad a korról, mint a korábbi olasz publikációk. Szellemesen választott képi párhuzamokkal utal hatásokra és kölcsönhatásokra vagy egyszerűen analógiákra, így például Silvestro Lega és Bazille, vagy Federico Zandomenghi és Seurat között. Ez utóbbi párhuzam ahhoz az alfejezethez tartozik, amely a külföldön működő olaszokkal foglalkozik; némelyikük, így De Nittis, több ország művészetéhez is kapcsolódott. A szerző nagy tárgyismerettel elemzi a franciaországitól független olasz impresszionista vagy impresszionisztikus vonulatokat és tematikai sajátosságait, s a különböző művészeti központokat Nápolytól Észak-Olaszországig. Az északi „féktelenek” és divizionisták nyitottak utat a 20. századi olasz művészet felé. A zárókép, egy 1903–1904-ből való Pellizza-festmény akár a futurizmus előzménye is lehet.

A spanyol fejezet hangsúlyozza, hogy a ma jellemző regionális eltérések már a múlt században is megvoltak. A festők Rómába, Velencébe, Párizsba utaztak, hogy bekeverüljenek a nemzetközi vérkeringésbe. Közös bennük a vonzódás a természethez, továbbá Velazquez és Goya örökségének a vállalása. Arról kevés szó esik, hogy ez utóbbi miben nyilvánul meg. A szerző meglehetősen elhanyagolja a szimbolista elemeket is, amelyek Madrazo és még inkább Fortuny festészetében különösen fontosak. Rendkívüli módon kiemeli Joaquín Sorolla munkásságát, amely valóban gazdag impresszionista variánsokban, de tizenhat reprodukciót senki mástól nem közöl a kötet. Erőltetettnek látszik a latin-amerikai kitekintés, amely csak rövid függelék a fejezetnek, és ilyen jelenlétét csak a nyelvi összefüggés, a szerző nyelvismerete magyarázhatja.

A Belgiumot és Hollandiát bemutató fejezet címűl jobban illett volna, ha az impresszionizmus korára utal és nem magára az impresszionizmusra. A „szürke iskolaként” jellemzett hágai festészet egyértelműen Barbizonhoz kötődött, a hollandokat az impresszionizmus közömbösen hagyta. Más kérdés, hogy hatott a szecesszióig eljutó Breitterre, vagy az itt tárgyalt, de máshová tartozó Van Goghra. A belgiumi festészet is inkább Barbizonhoz kötődött. A korai Ensor, a korai Jan Toorop ugyan érzékelt az impresszionizmust, de Belgiumban fontosabb volt Seurat hatása. És még meghatározóbbnak mondható a Rops, majd Khnopff által képviselt szimbolizmus, amely magatartásban, képi gondolkodásban távol esik a bármilyen tágn is felfogott impresszionizmustól.

A fogalom skandináv értelmezése viszonylag árnyalt, ezt elősegítik az északi országok közös kutatásai és művészettörténeti kiállításai, különösen az utolsó másfél évtizedben. A fejezet felveti a kérdést, lehetséges-e egyáltalán Északon napfényt festeni, és ezzel magyarázza az intenzív franciaországi kapcsolatokat: 1880-ban például több mint harmincan állítottak ki a párizsi Salonban. Más kérdés, hogy sok művész tartós külföldi tartózkodása nemcsak a napfény hiányán, hanem hazai közönség hiányán is múlt. Dániáról szólva a fejezet a nagyfontosságú skageni művésztelepet emeli ki. Norvégiánál az északi fények kultuszát, a luminizmust, Svédországnál ezen túl a természettel való misztikus egység értelmezését, Finnországnál a finnofília ellen fellépő internacionalizmust. Igaz, hogy a norvég Munch vagy a finn Gallen-Kallela a nyolcvanas években az impresszionizmus tájékaról indult, a svéd Carl Larsson vagy a dán Krøyer a legimpresszionistábbak közé tartozik Franciaországon kívül, de a legtöbb festő csak alkalmazta a mozgalom tanulságait, s a közölt képek egy része egyszerűen csak kortársi alkotás. A fejezet azt nyújtja, amit címe

ígér: hogyan értelmezték Északon a festészettörténeti változást.

A Svájcra szóló fejezet a svájci kultúra definiálásával indít, és mert címében sem szerepel az impresszionizmus szó, a 18. századnál kezdheti a számbavételt, folytatva azt a 19. század eleji festőkkel, az ún. paysage intime helyi fontosságával, így jutva el a témához illően válogatott Hodler-tájképekig.

Az utolsó két fejezet esetében az eddigiektől eltérő kérdések is foglalkoztatják a recenzenst. Itt esik ugyanis szó, igencsak alárendelten, közép-európai és ezen belül magyar festőkről. Az osztrák és német fejezet mint monarchiabelieket említ néhányat. Az orosz fejezet viszont szinte „felvállalta” Közép- és Kelet-Európát, feltehetően egy a közelmúltig fennálló, de csak a 20. század közepén kialakult „blokk szemlélet” alapján. Az a Nyugaton elterjedt felfogás, amely kétféle Európát ismer — Európát és Kelet-Európát —, úgy látszik, a távolabbi múltat is eszerint osztja fel.

Az osztrák-német fejezet meglehetősen tagolatlan. Az új festői látás gyökereit Waldmüllertől, illetve Blechentől vezeti le. Jól jellemzi az osztrák festészet barbizoniasságát, amely a nyolcvanas években kulminált, s a német festészet impresszionisztikus hullámát, amely 1900 körül kezdődött. A korábbi német szakirodalommal összhangban ún. német impresszionizmusról szól, de éppen csak utal ennek sajátos kapcsolódására a korai expresszionizmushoz, ami különösen Corinth vagy Slevogt példája szerint mélyebb elemzést igényelt volna.

Egy reprodukált Franz Schider-képhez közel álló alkotásként ír a szerző Szinyei Merse Pál Majálisáról, és megemlíti a Ruhaszárítást is. Másutt, a Monarchia művészeiként esik szó Munkácsyról és Mednyánszkyról, akiről szép jellemzés olvasható. Csak utalás történik a Nagybányaiakra, Hollósyra, Ferenczy Károlyra, Rétire, de francia kapcsolat híján a szerző nem tud velük mit kezdeni. Paál László viszont teljesen kimaradt. Azon kevésbé csodálkoztunk, hogy Pettenkoffen és más osztrákok szolnoki kapcsolatai hiányoznak.

A kitűnő anyagismeretre épülő orosz fejezet a romantikus Scedrinben látja a plein air előzményeket, Szavraszovval és főként Polenovval nyitja a már impresszionisztikus festők sorát, s a folyamat kiteljesedését jellemzi Repin, majd Szerov, Levitan, Korovin festészetében. Az orosz tájkép történetének a vázolása, az impresszionizmusnak mint a realizmus függvényének az értelmezése részint eredeti forrásokra, részint helyi feldolgozásokra épül. Szellemes a 20. századi kitekintés, egy-egy gyökereket és továbblépést is sejtető Larionov-, illetve Malevics-festmény reprodukálása, mindkettő 1904-ben készült.

Kelet-Európát két vonatkozásban említi. Az egyik az impresszionista mozgalom idején Párizsban járt festők köre: csehek, románok, főként lengyelek, a magyarok közül Munkácsy és Mednyánszky. Paál László itt is hiányzik. A másik az utolsó alfejezetben található („Az orosz impresszionizmus a nemzetközi művészeti porondon”). Főként lengyel művészekkel foglalkozik, tőlük reprodukciókat is közöl. A magyarok közül a Nagybányaiakat említi és a szimbolizmushoz közelítő Rippl Rónai Józsefet, aki viszont — a Nagybányaiaktól eltérően — valószínűleg Párizshoz kötődött, de nem az impresszionizmushoz.

A legterjedelmesebb jegyzetanyag az utolsó fejezetet kíséri, ezt indokolja a túlnyomóan orosz nyelvű és forrás jellegű publikációra való hivatkozás. A fejezetenként tagolt, nagyon szelektált bibliográfia kevés kivételtől eltekintve az utóbbi két-három évtized szakirodalmát sorolja fel, témánként lehetőleg a legújabbat.

A kötet hatalmas anyagának, túl az informatív értékén, van egy nem lebecsülhető szakmai-etikai tanulsága. Igaz, hogy néha talán túlzottan is párizsi kapcsolatok szerint szelektál, illetve bizonyít, de nem tartja esztétikai értékmérőnek, hogy hol, mikor, azaz mennyi „késéssel” jelentkezett az impresszionista vagy az impresszionisztikus vonulat. Az országok szerint való beosztásból adódó korlátok ellenére is érvényesül az amerikai művészettörténet-írás egyik erőssége: a regionális sajátosságokat keresi és nem ismeri a provincializmus fogalmát, legalábbis olyan értelemben nem, ahogyan azt kis nemzetek önigazoló kísérletei vagy meaculpázásai értelmezni szokták. Innen a bátorság, hogy a világot átfogó körképre vállalkozzanak.

Ezért is sajnálható mindaz, ami kimaradt, éspedig nem csupán a mi régióinkból. Érthetetlen módon hiányzik Portugália, melynek 19. századi művészetét 1987-ben mutatták be a párizsi Petit Palais-ban, a gazdag katalógussal ellátott „Soleil et ombres” című kiállításon. Teljesen hiányzik Délkelet-Európa. Görögország századvégi művészetében néhány Európa-szerte elterjedt toposz változata található. Bulgária, Szerbia, Szlovénia eltérő festészettörténetében az a közös, hogy a legfontosabb egyetemes változások nyomán a századfordulóra kiegyenlítődtek a korábbi stílári és mesterségbeli különbségek, elérve az általános európai fokot. Romániát sem lehet a Párizsban járt Grigorescu és Andreescu pusztá megemlékezésével „letudni”: munkásságuk révén az új természetlátás alapjaiban változtatta meg a nemzeti művészeti fejlődést. Az árnyaltan elemzett orosz festészet mellé kíváncsnának az ukrán fes-

tészet egyidejű analóg törekvései. Egy teljes európai körkép szempontjából mindenesetre fontosnak látszik, hogy a késő bizáncias kultúra területein hogyan oldódtak fel a sokáig élő kötöttségek, és hogyan jutottak el — nemzeti művészetként mások és eltérő módon — a századvégi korszerű festészeti nyelvhöz.

Bennünket természetesen a széttagoltan, hiányosan, pontatlanul említett és főként nem nemzeti művészetekként felfogott Közép-Európa értelmezés irritálhat a leginkább. Az Egyesült Államok felől nézve, úgy látszik, a múlt századra is érvényes egyelőre az Európa — Kelet-Európa megkülönböztetés. Ezért még egyetlen rezignált megjegyzést fűzünk a pompás kötethez: helyes lett volna előláróban jelezni, hogy az egyetemes körképből mi miért marad ki; azért, mert nem ismerik, mert nem tartják fontosnak vagy mert nem tudnak szakértőjéről.

Más kérdés és más könyv témája lenne a művészetföldrajzi összefüggések nyomán történő horizontális kutatás, vagyis az összehasonlító analízis, a személyekhez kötött hatás és kölcsönhatás helyett a gondolkodás, a képlátás analógiáinak a keresése. Így minden szűkebb területről — országból, nemzeti művészetből — főként az bukkanna elő, ami rokon vagy közös mozdulás, és ennek tükrében értelmezhetők a helyi sajátosságok is. Ez olyan eltérő feladat, melynek megoldásához hozzájárul az „Impresszionizmusok” adott, néhány kitűnő fejezetet és kiváló minőségű reprodukciókat tartalmazó kötete.

Aradi Nóra

GYÖRGY PÉTER—PATAKI GÁBOR: AZ EURÓPAI ISKOLA ÉS AZ ELVONT MŰVÉSZEK CSOPORTJA H. n. é. n. (Budapest 1990), 222 oldal, 20 színes és 256 fekete-fehér reprodukció

Amikor a hatvanas évek közepén azzal kezdtem foglalkozni, hogy az Európai Iskoláról, annak alkotóiról, vezetőiről, kiállításairól és kiadványaikról írok, ez irányú munkám — alig két évtizeddel azután, hogy a csoport kénytelen volt kimondani önnön felosztását — szinte a régészeti ásatásokhoz vált hasonlón. Jóllehet a művészetpolitika már meghirdette a három „T” elvét, sem a nagy kiállításokon, sem a központi kiállítótermekben (enyhén szólva) nem kedvelték a realizmus áramlataitól eltérő alkotásokat (jóllehet ekkor már nem stílusként, hanem módszerként értelmezték a realizmust) s a (két) csoport egykori tagjai nemigen szerepelhettek a nagy nyilvánosság előtt. Hogy ez a munka végül is, részleteredményekén kívül, nem járt sikerrel, annak sok szubjektív és objektív oka volt. Közben a helyzet alapvetően módosult a nyolcvanas évek elejére, a munka is könnyebbé vált — s végül is az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja történetét két fiatal kutató írta meg. Munkájuk közvetlenül diplomájuk megszerzése után készült — s nem rajtuk múlt, hogy a könyv így is csak hosszú huzavona után jelenhetett meg. S az már a sors furcsa fintora, hogy mire a könyv megjelenhetett, kicsit úgy vagyunk vele, mint a mesebeli lánnyal, aki ment is meg nem is a királyhoz, vitt is ajándékot meg nem is. A könyv ugyanis nyilvános könyvtárústitási forgalomba nem került, a kiadó 1990-es dátummal 1991-ben jelentette meg. Magát a megjelenést is az előjegyzők megfelelő számától tették függővé: ők viszonylag olcsóbban vehették át.

Rátérve magára a műre, megállapíthatjuk, hogy György Péter és Pataki Gábor lényegében jó munkát végeztek. Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja történetét széles politikai és művészettörténeti összefüggésbe ágyazva

írták meg. Ehhez felkutatták a lappangó műveket, áttanulmányozták a régen írt, de gondosan megőrzött leveleket, a vezetők által írt irodalmat (Gegesi Kiss Pál, Pán Imre, Mezei Árpád, Kállai Ernő műveit), átböngészték a korabeli sajtót, sikeresen vették fel a kapcsolatot a cseh és román illetékesekkel a korabeli szürrealista irányzatok felkutatására, továbbá nem egy ízben egy-egy művész jobb megismeréséhez megrendezték annak kiállítását is. Kiváltképpen fontos volt ez Bán Béla esetében, hiszen annak korábbi művészi arculatát majdnem teljesen eltorzította-elfedte mindaz, amit 1949 után alkotott és írt. De legalább ennyire szinte a semmiből kellett megteremteni Marosán Gyula, Zempléni Magda, Makarius Sameer oeuvre-jét is, nem szólva arról, hogy korábban szinte a lehetetlenséggel volt határos a cseh és román szürrealisták megismerése, művészetük rekonstrukciója.

A két szerző természetesen azt keresi, ami a csoportot közösséggé tette, ami a vezetőket és a művészeket egybeforrasztotta. Ennek során állapítják meg, hogy „... a szürrealizmus olyan módszernek bizonyult ezekben az években, melyet a legkülönbözőbb irányokból induló gondolkodók érezhettek alkalmasnak művészi, egzisztenciális kérdéseik megválaszolására” (45. l.), továbbá, hogy „ennek a művészetnek alapélménye a világháború, s így a legfontosabb benne a szürrealizmus...” (50. l.). Kétségtelen, hogy a két háború között, 1923-tól fogva, a szürrealizmus nem is annyira művészeti tendenciaként, sokkal inkább mint a valósággal szembesülő szellem attitűdjeként, mint törekvés arra, hogy a valóság és önmagunk tudatára ébredjünk, talán a legnagyobb befolyással volt a művészekre. Még olyanokra is, mint pl. Max Beckmann, aki látszólag kivonta magát

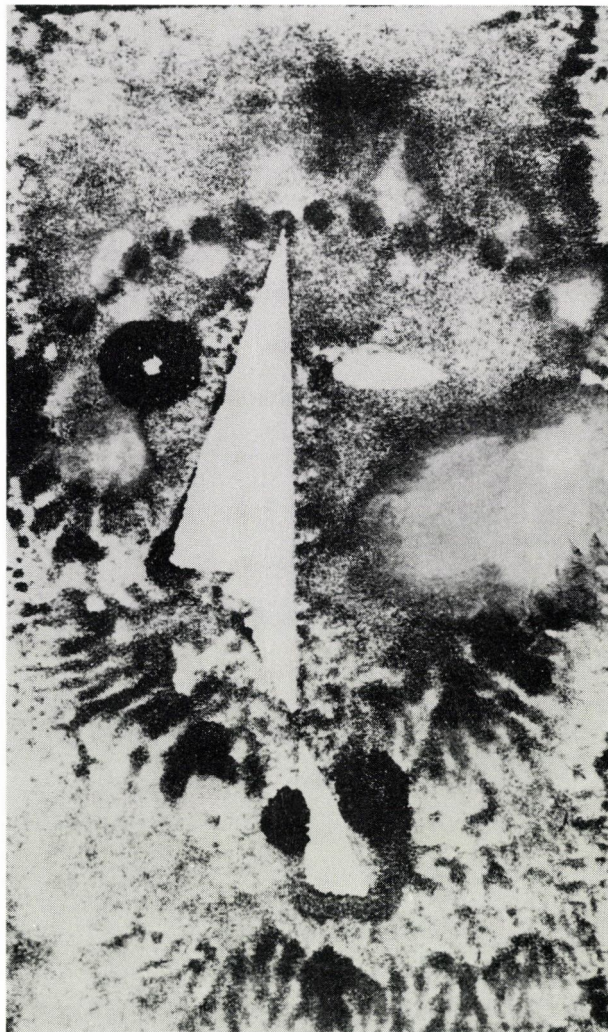


1. Anna Margit: *Gondolkodó*, 1948. Olaj, karton, 60 × 46 cm, j. n. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 75.72 T

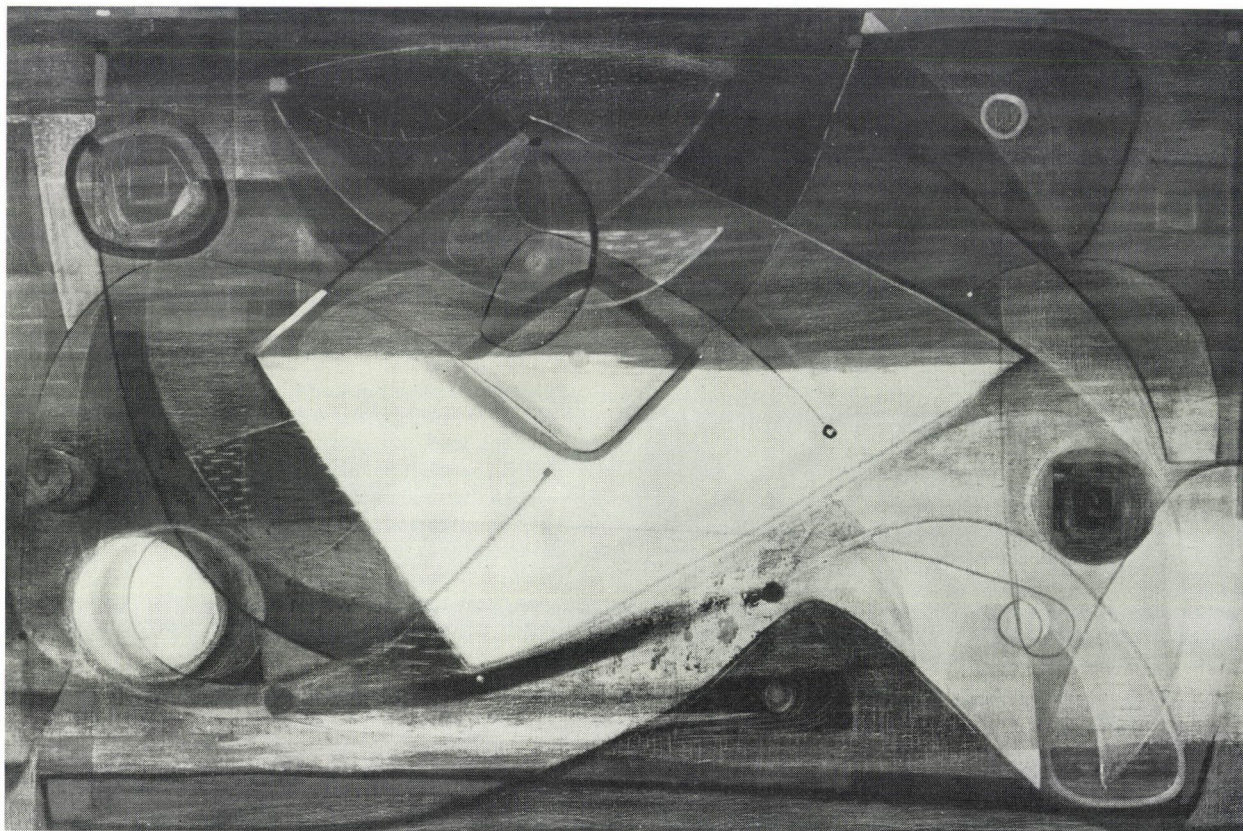
a szürrealizmus hatása alól, s művészete az expresszionizmus befolyása alatt bontakozott ki: nála is megtalálható a szorongás, mely a szürrealizmus jellegzetes vonása. A háború után azonban mind a szürrealizmus, mind pedig az a másik fontos áramlat, mely a tektonikus törekvések érvényesítésével egy új emberi rend utópiáját vetítette elénk, megszakadt, s ami utána jött, az már egészen más volt. Hiába kísérelték meg Németország szovjet megszállási övezetében a „Nullpont” (W. Grohmann) után az egykori expresszionisták, bauhäuslerok, új tárgyasok és ASSO-művészek „elfajzott” művészetének bemutatásával feléleszteni a hagyományt, az többé nem volt folytatható. A túlélő „öreg” ugyan egy lezárt korszak késői aratásaként nagyszerű fellángolással még létrehozta nagyszerű műveket (Léger, Beckmann, Matisse), de az új generáció már az absztrakt művészetet találja az adekvát módszernek. Nem törekednek többé arra, hogy képet fessenek a világról vagy koncepciójuk legyen róla: számukra az a lényeges, hogy tudják, lehet-e élni ebben a világban, s hogy formát adjanak létezésük új érzésének. Fontosabb számukra, hogy azt fejezzék ki, mi történik a világgal konfrontált emberben, semmint, hogy ennek a világnak a képét rajzolják meg. Többé nem a látható reprodukálása, hanem a róla alkotott szubjektív impulzusok láthatóvá tétele lesz a művészet vezérfonala.

A magyar művészet azonban, mint az köztudomású, kimaradt a művészetnek ebből a mozgásából. Nem volt „nullpontja”, tradíciói tovább éltek a művészekben magukban. Már a háború előtt is csupán Vajdánál fejeződött ki a szorongás szürrealista alkotásokban, Ámosnál és má-

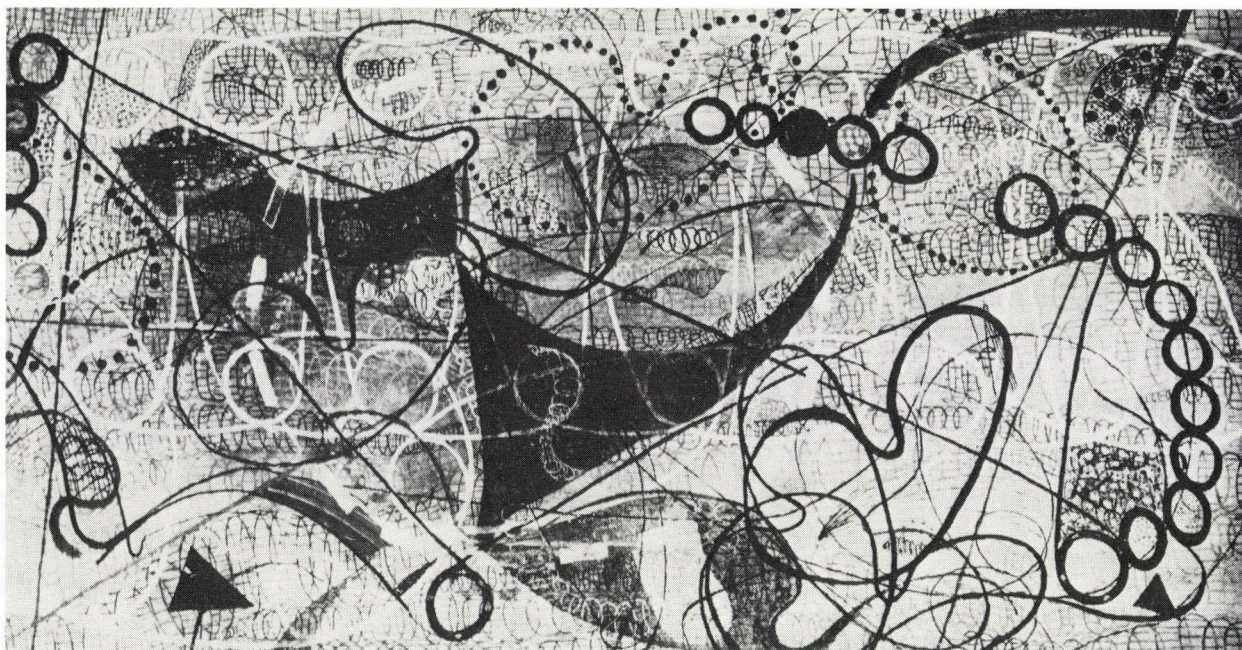
soknál expresszív művekben realizálódott. Amikor pedig egy új világ kezdődött, az érzések ambivalensek voltak. Pontosán jellemzi ezt Nemes Nagy Ágnes: „...sistergett bennünk a jókedv, nyertettünk az örömtől. Furcsa ezt megérteni, de nagyon jellemző: minden háború után így van. A túlélőknek az öröme és reménye, eufóriás hőemelkedése ez ... hordozva magunkban ezt a súlyos anyagot, állandóan boldogság és kétségbeesés között éltünk, a kettő váltólázában, vagy valószínűtlen keverékében...”[1] A képzőművészet pedig széles palettán bomlott ki[2], s az Európai Iskola, valamint az Elvont Művészek Csoportja csak néhány szint képviselt ezen a palettán. S ha volt is idehaza korábban törekvés arra, mint erről a szerzők is írnak, hogy absztrakt és szürrealista művek jöjjenek létre, az zárt körben, elszigetelt maradt. Ebbe az összefüggésbe is bele kellett volna ágyazni azokat a megújuló (megújító) törekvéseket, melyek a csoport(ok)on belül kibontakoztak. Alaposabb vizsgálatra szorult volna az az állítás, hogy a csoport(ok) mennyiben tekinthető(k) közösségnek, mi az, ami egybefűzi őket — hiszen az kétségtelen, hogy több oldalról indultak, s még akik egy-egy csoportosulásból léptek is tovább (mint a volt Szocialista Képzőművészek Csoportja egykori tagjai), azoknak is más-más elképzelésük



2. Korniss Dezső: *Illumináció*, 1945—46. Olaj, monotípiá, papír, 130 × 80 mm, j. n. György Eszter tulajdona



3. Gyarmathy Tihamér: *Dinamikus kompozíció*, 1946. Olaj, vászon, 130 × 196 cm. *Felezve hátul*. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. MM 82.247



4. Lossonczy Tamás: *Kompozíció*, 1947. Olaj, vászon, 39 × 79,5 cm, j. n. Soros György tulajdona, New York



5. Jakovits József: Születés, 1946. Gipsz, 22 × 34 × 38 cm, j. n. Magántulajdon

volt (ha ilyenről egyáltalán beszélhetünk) oeuvre-jük kibontásáról. Abban kétségtelenül egyetértett mindenki, hogy a római iskolás „monumentális” művészetet el kell vetni, és hogy a Gresham-csoport által művelt és képviselt magyar posztimpresszionizmust meg kell haladni, hogy fel kell zárkózni az egyetemes művészet irányzataihoz. De hogy ki melyik irányzathoz kívánt felzárkózni, abban már megoszlottak a vélemények: így az egyetértés inkább csak a negatív irányra terjedt ki. Mezei Árpád és Pán Imre pedig a szürrealizmusnak volt elkötelezett, s ez érvényesült az Európai Iskolában is. Tanulságos az, amit erről az egyik szemtanú, Szántó Piroska írt: „... Az Európai Iskolában az igazi hangadók az ún. teoretikusok voltak. Nem mintha bármi kifogásom lett volna általában a teoretikusok ellen. Kállai Ernőnek, aki lazán odatartozva, fel-feltűnt és óriási tekintélynek örvendezett az Európai Iskolában, minden szava komoly, lényegbevágó és tárgyyszerű volt. . .” Majd a többiekéről: „Az Európai Iskola, élén Gegesi Kiss Pál, Mezei Árpád és Pán Imre, az európai áramlatokat közvetítette hozzánk, először, a hosszú elszigeteltség után. A legjobb értelemben és a legjobb szándékkal át akarták venni mindazt, ami szabadon fejlődött nyugaton, elsősorban Franciaországban. A főistenység Breton és Lautréamont volt, a francia szürrealisták, Tanguy, Dali, Max Ernst, Klee . . . De az Európai Iskola teoretikusainak az előadása-
it, amik a tudatalatti, az álom és ébrenlét összefüggéséről,

vagy a rejtett sexualitás képi megnyilvánulásáról, az elnyomott ösztönök autonómikus kifejezéséről szóltak, lényegében zavarosnak és — nem tehetek róla — kissé dilettánsnak éreztem. De főleg azt, hogy *nem a festők munkáiból indultak ki, hanem ezeknek az elméleteknek az igazolását keresték a festők képeiben* (az én kiemelésem — L. S.), a festők pedig meglehetősen lelkesen igyekeztek betölteni ezt a vágyképet.”[3] Hasonló értelemben nyilatkozott több ízben szóbelileg Anna Margit is. Fekete Béla pedig levelében, melyben elhatárolta magát a vezetőktől, az *európai* elnevezés ellen tiltakozott, mondván, hogy az legalább is két arculatot hordoz: az egyik a bombakárosult arca, a másik pedig az, amely a bombakárosokért felelős, s amely — ahogy ő fejezte ki magát — „értelemsüketségben” szenved, s amely „a legjobb úton van ahhoz, hogy *atom-bombakárosokra* és még súlyosabb szellemi zűrzavarra tegyen szert.” S ezzel az Európával szemben az Európai Iskola vezetőinek a felelőssége sem hallgatható el — írja.[4]

Mindez szükségessé tette volna a vezetők nézeteinek behatóbb vizsgálatát. Ezeket külön kiadványokban publikálták — a programon kívül —: az Európai Iskola könyvtára füzeteiben, az Index Röpirat és Vitairat könyvtár sorozat kiadványaiban, Gegesi Kiss Pál beszédei és előadásai pedig „Az ember felé” című könyvben külön is megjelentek.[5]

Gegesi Kiss Pál a biológia és a pszichoanalízis felől közeledett a művészethez. Az elsők közé tartozott hazánk-

ban, aki a művészetet jelként értelmezte — ez a gondolata azonban akkor nem keltett figyelmet. Nézeteiben a szellem önmozgásának elméletéből indult ki: ezek alapja az életfilozófia, mely feloldja a lét és tudat kettősségét, s az élet teljességét állítja vizsgálódásai középpontjába. A művészetet az emberi élet elengedhetetlen és szerves részének tekinteti, s tőle időtől és tértől elvonatkoztatott abszolút eszmények megörökítését várja el. De mást vár el a régi korok művésztől, mert azok eszménye valamilyen „szép” volt, míg a maiak „életükkel mérik a szépet”. Ez a tétel az empátia-elmélet alkalmazása napjainkra, s vele Kiss Pál korunk művészenek egyedül-levő-voltára utal, minden közösségből kiszakadt állapotára. Szerinte művészek, remekművek és nézők egyaránt egy különös szellemvallás tagjai. Azonosítja az esztétikumot az étellel (ezt több avantgárd-manifesztum megtette), megtalálta a művészetben a „mindigvalót”, mert a művészi alkotás a „testet öltött íge”, mely az egyes embert „az ember” örökkévaló életének teszi részesevé.

Mezei Árpád bölcséleti rendszerének alapját Németh Lajos egzisztencialista antropológiaként határozta meg, módszeréről pedig azt írja, hogy „művészeti írásainak többsége a legszélesebb értelemben vett művészetpszichológia körébe sorolódik, azaz Mezei a művészetet elsősorban a pszichológia és az egzisztencialista antropológia vetületében szemléli.” [6] Ez a szemlélet meglehetősen idegen a hazai művésztörténeti gondolkodástól: ez is hozzájárult ahhoz, hogy Mezei Árpád elszigetelődött a hazai szellemi életben. Az Európai Iskola könyvtárában megjelent kis könyvében, „A paraszti létforma az európai kultúrában” megkísérli (Róheim Géza munkálkodásától függetlenül, talán azt nem is ismerve) a folklóralkotás pszichológiájának a kidolgozását. Vizsgálódásának tárgya a kulturális antropológia. A népművészet, a népi kultúra kialakulásának és fennmaradásának hatásának igen fontos, mind Bartók, mind Vajda és Korniss gondolatvilágát s ebből eredendően művészetét foglalkoztató és befolyásoló kérdéskörének vizsgálata foglalkoztatja őt. „A primitív népek és a parasztság is leválaszthatatlanok a kultúra teljességéről. Ők teremtik és hordozzák az alapot, amelyen a mélykultúra épülete áll” — írja. Vizsgálódásának módszere azonban legalábbis vitatható, mert a freudizmus tételeit mechanikusan alkalmazza a társadalomra, azt társadalomtudományi módszerre lépteti elő: a társadalom tulajdonképpen az emberi lélek szerkezetének vázát mutatja. Osztályai a lélek egyes működésének felelnek meg. A parasztság a társadalomban az, ami a lélekben az öntudatlan. Ebből a tételezésből egyenesen jutott el az egységes paraszttársadalom történelmietlen fogalmához.

Pán Imre könyve különösen aktuális lehetne napjainkban: „Bevezetés Európába” címmel tette közzé írását, s benne az európai művelődés térképét kísérli megrajzolni, felidézve az európai alapcivilizációkat. Ennek során a mítoszok kialakulásával foglalkozik, s kitüntetetten a Minotaurusz alakjával. „A Minotaurusz az európai civilizáció totemalakja — mondja —, kettős lény, állati és emberi hermafrodita”, a bűn és büntetés kettőssége rajzolódik ki benne. Könyvében ennek „fejlődéstörténetét” írja meg, konklúzióként megállapítva, hogy most is itt van köztünk a szörny, melynek „szörnyű jelenlétét” két világháború igazolja — ezért el kell döntenünk, egyáltalán megmarad-e az ember. Itt utal vissza Pán Imre az Európai Iskola programjának bevezető mondataira, s az útkeresés problémáját intonálja. Az elmondottak után természetesnek tűnik, hogy ez az út nem lehet más, mint a szürrealizmus.

S még egy fontos kérdés. A két szerző beszél arról, hogyan is lett végül a csoport neve Európai Iskola, szólnak a programról, melynek első mondata így hangzik: „Európa és az európai eszmény romokban hever”. Nem foglalkoznak azonban azzal, hogy az Európa-fogalom valamilyen (általuk elképzelt) egyértelműsége vezette a program szerzőit a csoportnak ehhez az elnevezéséhez. De ez az „Európa”, melyet a vezetők felidéztek, idealizált volt, a kérdés irodalma már akkor is könyvtárryra dagadt. Bernard Voyenne írja, hogy „Európának nincsenek határai, de van arculata” [7], Babits pedig azt, hogy „oly egész az (az európai irodalom), amihez mindenestül közünk van, mert a saját kultúránk, a saját irodalmi életünk is hozzátartozik és nélküle meg sem érthető...” [8] Ez az Európa-fogalom az Európai Iskola vezetőinél — mint arra helyesen Szántó Piroska is utalt — lényegében a francia igazodást foglalta magában, az ő figyelmük Párizsra irányult: ez a szemlélet azonban már 1945-ben, a program összeállításakor, a csoport munkájának elindításakor is túlhaladt volt.

Néhány megjegyzést a művész-portrékhöz.

A kötet talán egyik legnagyobb problémája, hogy nem eléggé rajzolódik ki a művészek egyéni arculata. Ezt a fejezetcímek is okozzák, hozzájárul az is, hogy egyik-másik művész munkásságát (a fejezetcím — így az elmélet alapján) kettévágják és más-más fejezetben tárgyalják az egyes részeket; de legalább ennyire oka ennek az is, hogy nem ügyelnek eléggé az arányokra. Egyértelmű, hogy Korniss Dezső, Anna Margit, Gyarmathy Tihamér vagy Martyn Ferenc jelentősebb művész (volt), mint Marosán Gyula vagy Rozsda Endre; Bálint Endrének sem ez a korszaka a legfontosabb. Kornissnak például — az én véleményem szerint — ez az időszak a legjobb alkotó periódusa, amikor a művészet olyan főműveit hozta létre, amelyek kiemelkedő példaképek maradnak. Ez azt kívánta volna, hogy egy-egy művének — a *Kántalók*, a *Tücsöklakodalm* — mélyreható elemzését adják, még akkor is, ha már van Korniss-monográfia. Vitatható, hogy Szántó Piroska szürrealista alkotásokat hozott-e létre, még akkor is, ha ő maga a „Bálám szamará”-ban azt írja, hogy módszere „romantikus szürrealizmus” volt: találabb lenne műveire a szürrealissal rokon szimbolikus ábrázolásmód elnevezés. Kimaradtak teljesen a pompás *Mátrai tájai* (1948), e nagyszerű konstruktív alkotásai. Nem tudom elfogadni azt a megállapítást, hogy Gadányi *Fantasztikus tája* a korszak egyik főműve — szerintem még Gadányi ezen korszakának sem ez a főműve, hanem a *Békásmegyeri táj*. Az is vitatható, hogy Barcsay összefüggést hoz-e létre Kelet és Nyugat között — miért csak ő? (85. l.) Ami pedig Egyrt illeti, az ő számára az Európai Iskola semmit sem jelentett (ld. a 105. l.-on írottakat). Képeit ugyan kiállították (a Pesten maradtak közül válogatva), de ő maga legfeljebb a levelekből tudta meg, mi van kiállítva. Megbeszéléseken nem vett részt, képet nem küldött, hiszen abban az időben már ki sem mozdult Badacsonyból (ebben az időszakban egyetlen egyszer jött fel Pestre), s csak levelein keresztül érintkezett barátaival.

A kötet válogatott dokumentációja nagyon gazdag, bőséges. Költői kérdés, mit lehetett volna, vagy kellett volna még (vagy a közöltek helyett) publikálni — örülnünk kell ennek is. Végül még csak annyit: igen kíváncsós lett volna, hogy ez a kötet a Corvina Kiadótól korábban megszokott gondossággal kerüljön szerkesztésre. De így is nagy öröm, hogy az 1947-ben, illetve 1948-ban megszűnt csoportokról végre megjelenhetett a monográfia.

Láncz Sándor

- 1 Nemes Nagy Ágnes: Látkép, gesztenyefával. Kortárs, 1981.9.
 2 Ld. erről a Magyar művészet 1945–1949 c. székesfehérvári kiállítást, majd Lánosz Sándor: Egy kiállítás tanulságai c. írását: Ars Hungarica. 1979/1. 141. és kk.
 3 Szántó Piroška: Vallomás. Kézirat. é. n. A szerző tulajdona. Megjelent a Janus Pannonius Múzeum Évkönyve XXVIII. (1983. évi) kötetében, 303.
 4 Fekete Béla levele Pán Imréhez. 1. Janus Pannonius Múzeum Évkönyve XXIX. (1984. évi) kötet, 241.

- 5 Kiss Pál: Az ember felé. Egyetemi nyomda. Budapest 1948.
 6 Németh Lajos: Mezei Árpád művészetirői munkásságáról. In: Mezei Árpád: Elméletek és művészek. Művészettörténeti ki-sérletek. Gondolat, 1984.
 7 Bernard Voyenne: Histoire de l'idée moderne. Petit Biblio-theque Payot, Paris, 1964. 5.
 8 Babits Mihály: Az európai irodalom története. Hungária, Bp. é. n.

ISKOLA — KORSZAKHATÁRON

Hamvas Béla és Kemény Katalin a közösen írt *Forradalom a művészetben* című könyvükben (1947) a Ma körét olyan csoportosulásnak tekintik, ahol a 20. század művésze először öltött valódi alakot Magyarországon. „Hogy a »Ma« megszűnésével mit veszítettük, azt csak akkor lehet-ne felmérni, ha valaki az egyes művészeket sorra venné és fejlődésüket, vagy kallódásukat megvizsgálja.” Sajnos, ha-sonló a feladat, amelyre György Péter és Pataki Gábor vállalkozott; a szellemi szabadság élményével induló, végül két intoleráns időszak közé szorított Európai Iskola törté-netét dolgozták fel. Az egyik ágon a kassáki avantgárd örökséget folytató, s a világháborúk jelezte válsággal szem-benézõ progresszív irányzatokat (a Szocialista Képzõmü-vészek Csoportja, illetve a Szentendrei Kör) felvállaló Eu-rópai Iskola képviselői nem akartak a háború után újjászerve-ződõ kulturális élet rekonstrukciójában részt venni, ha-nem a szellem másik dimenzióját hirdették az átértelme-zett, azaz Kelet-Európára is kiterjesztett Európa-eszmény nevében. A szűken vett történet mindössze három-négy esztendő, mégis több ennél; a gondolkodás talán szükség-szerűen vesztesre ítéltett egyetemesség-igényének ko-rántsem szegmentális felbukkanásáról van szó. Hogy mit veszítettünk, mi sülyedt el külső erők által, arra tanulság ez a könyv, a végig nem élt lehetőség tűnődésre készítő dokumentációja.

A szerzők „kollaborációs műfajú” munkájukban nem könnyű problémát jártak körbe, hiszen azok a törésvona-lak, amelyek a 20. századi magyar művészetet keresztül-kasul szabdalták, megnehezítik az indulatmentes, szakmai tárgyalatosságot és fegyelmezettséget valló feldolgozást. Ugyanis hamar kialakul egy automatikus viszonyítás, egy hamis megítélés, amely az országot szélre vetett irányza-tokat, alkotókat eleve kiemelten kezeli, azaz bármilyen elő-jelű kultúrpolitikához hasonlóan nem művészetben belüli szempontok alapján kezeli működésüket. A hatalom *versus* alternatívitás önmagában zsákutcs kérdésfelvetése már sugallja a másként-írás, másként-festés mint magatartás önértékként való elfogadását. Mindez megzavarhatja a pontos helyszínrajzot, s félrevezető áttűnéseket eredmé-nyezhet.

A másik buktató, amelyen a szerzők sikerrel jutottak túl, az a hálás „kényszerűség”, hogy a közelmúlt rövid szaka-szának megértéséhez szükségképpen támaszkodniuk kellett a még élő egykori főszereplők visszaemlékezéseire, a részt-vevők eltérő hangsúlyokat, adatokat, utólagos magyaráza-tokat tartalmazó elbeszéléseire. Az így összeszedett szöve-gek már mennyiségüknél fogva is hely-igényként jelentkez-nek a könyv készülésének folyamatában, s ezáltal a száraz, ritkán megnyíló névsorok, előadások címei nem mindig korabeli dokumentumokkal hitelesítődnek. Szinte megold-hatatlan dilemma a letűnt korszakot felmutatni és eltéko-

zolt érték-voltát bizonyítani, másrészt némileg amnéziá-san, kritikai hozzáállással a valódi jelentőségében tárgyalni. Ebben segíthetett Vajda Lajos és Ámos Imre, másfelől Hamvas Béla és Kállai Ernő lezárt életműve, mégis hiány-zik az, amit Kállai megtett a szocialista képzõművészek esetében — minőségi fogyatékosságait minden rokon-szenve ellenére sem leplezte el. A könyv magán hordozza a kettős megfelelés elvét: egyszerre szintetizál és alapdoku-mentációt nyújt.

Természetesen nem arról van szó, mintha nem tudnánk az Európai Iskola helyét és fontosságát a magyar művészet-történetben, hanem arról, hogy ezt a tényt *máshonnan* tud-juk. A „nagy kaland” nem a szövegen belül, a szemünk láttára születik meg, inkább az olvasó előzetes ismereteire és pozitív érzéseire építve egy *külső* történés precíz leírása valósul meg. A szellem felidézése kicsit túl szakszerű, tudo-mányos, lábjegyzetelt. Ez a megállapítás nem minősítés, hanem a szerzők választásának leszögezése, amely egy le-hetséges — talán egyetlen lehetséges — feldolgozási módja a témának. A szerzők addig a pontig mentek a hitelesség kívánta szűkítésben, hogy a végeredmény támadhatatlan legyen, s akik az eredeti művek és szövegek élményszerűsé-gét, szellemi pezsgését hiányolják, térjenek vissza a korabe-li anyagokhoz, amelyekből a második rész is bőven válogat. A főszövegben következetes mértéktartás érvényesül, a szerzők nem interpretálnak, hanem idéznek — ez olykor az olvasás rovására megy. György Péter és Pataki Gábor szö-vege alapos, Hamvas, Kállai vagy Kiss Pál egy-egy passzu-sa pedig izgalmas. Erre a harmonikusan váltakozó ritmusra épül a kötet.

A 20. századi szürreális és elvont művészettel foglalko-zók tudják, hogy a konkrét képek, szobrok stb. mögött nagyon erős elméleti támasz áll. Az elmélet alkalmasint olyan fokú immanenciával rendelkezik, hogy már nem is igényli a művek tényleges létezését. Az elmélet orientálja a nézőt, kibontja azokat a forgalmakat, képzeteket, amelye-ket a mű vizualitásánál és jel-természeténél fogva csak sejtet. Az Európai Iskola esetében jól követhető gondolat-menete és pontosan kitapintható gyökérzete miatt kiindu-lásként Kiss Pál *Élet, ember, művészet* című esszéje kínálko-zik, amely az Európai Iskola Könyvtára első füzeteként indult 1946-ban. Kiss Pál az egyéni életet az isteni adott-sággal, a rajtunk kívüli „örökélettel” veti össze, ahol az *ember* mint fogalom folytonosan folyó erő- és feszültség-nyaláb; az egyes ember ezt beleérző képessége révén — ha akarja — be tudja járni, s lényegében az életét jelentő feszültségritmusokat érzékenyen át tudja élni. Az egyes ember *ideglete* két mezőre osztható. Egyrészt mindaz, ami akaratának alárendelt, befolyásolható lelki elem, másrészt olyan biológiai tényezők, amelyek nem a kiosztott életsza-kaszra, hanem az örökéletre vonatkoznak. Nyilvánvaló,

hogy az egyéni élet „lenyomatainak” felidézéséhez a szó, a fogalom, a képzet stb. alkalmasnak bizonyul, hiszen az emlékek elraktározása is így történt. E *statikus* emlékek mellett azonban ott a *dinamikus* emlékek világa, amelyek furcsa érzetek az egykori eredeti feszültségállapotokról, a születés előtti harmóniáról, az anyamelltől való elszakadásról mint a harmónia felbomlásának traumájáról. Végso soron megfogalmazhatjuk az emberi idegélet két aspektusa szerinti művészetet, ahol a második esetben a művészek, a remekművek s a nézők egy különös *szellem-vallás* tagjaivá válnak. Feladatuk nem más, mint az eddig meg nem fogalmazott, meg nem nevezett létezési élmény-állapotokat folyamatosan megjeleníteni, jeleket, jel-összefüggéseket megtalálni és saját élményekkel átítatni, hogy a dinamikus emlékek immár akaratlagosan is felidézhetők legyenek. A művészet ezáltal az emberi teljességre való eszmélés, a kozmikus lét dimenziójának átélésére ajánlkozik.

A kiáltványyszerű szöveg jóval kevésbé a háborút követő évek terméke — mint ahogy első pillanatra látszik —, sokkal inkább a századforduló útkereséseihez nyúlók vissza, tettenérhető benne az ember valamikori kedvezőbb létének pszichológiai és gnosztikus összetevője. A feldolgozhatatlan létélmény végeredménye közös: mindegy, hogy az anyaméhből vagy az isteni szférából szakadunk ki, a művészeket, a fogalom-keresőket az örök visszatérés vágya sarkallja. *Schmitt Jenő Henrik* már 1911-ben a művészetről tartott egyik előadásában kifejtette, hogy a művészet ősalakja a *religió*, s az emberi szellem ugyanide törekszik vissza. A religiót „belső kötelék” értelemben használja, amely azt jelenti, hogy az emberek nem mennyiséileg halmozódnak egymásra, hanem a kötelék egy magasabb szellemi kapcsolódás, ahol „minden egyesben bennfoglaltatnak a többiek valamennyien s ilyképpen egyéniség fölötti alakban vagyunk egyesítve benne.” Felhasználja az atomfizika friss eredményeit, az erőcentrumok rezgéseiből felépülő láthatatlan tér hálózatának megismerését, s úgy tekint az embert mint szerves lényt, „amelynek központja a test, mintegy rezonancia alapja, tükre egy oly sugárkörnek, amely a határtalanba világít.” Az ember mindig is szellemi belvilágának feltárására és átélésére törekedett, kezdetben istenségek, az istenséggel dacoló ember-héroszok képeinek segítségével próbált a végtelenbe kiterjeszkedni, majd a földi embert ékesítette fel a régi mítoszok, isten-képzetek kellékeivel, hogy aztán ezekből kiábrándulva ráébredjen belsőjének végtelen valóságára. A művészet ugyancsak lemond a külsőségekről annak érdekében, hogy a belső gazdagságra, végtelensége tudatára ébredő ember „kedélyvilágát”, a szellem titkait méltóképpen kifejezhesse. Schmitt az „istenember” hírnöke, azé az emberé, aki törzsfejlődése kezdetén a szentséget önmagán kívül kereste, külső istenfigurákra ruházta, azonban eljött az idő, hogy a tudományos megismerés fényében minden gazdagságát jogosan visszavegye.

Ebben a gondolatsorban a művészetnek nincs kiemelt feladata, hanem a többi valóságértelmezéshez hasonlóan a művészetben is megfigyelhető a belsővé válás általános folyamata, s a művészet esélye szorosan az ember felvillanó lehetőségéhez kötődik, hogy egy valódi szellemi szabadsághoz jusson el. Schmitt Jenő Henrik könyvének megjelenése idején (*Vészlet, etikai élet, szerelem*, 1917) már készen álltak a spanyol filozófus *Ortega y Gasset* nézeteinek alapelvei, aki „korunk feladatát” a művészet részére is kijelölte. A *Don Quijote nyomában*, illetve a *Korunk feladata*. Az „emberi” kiesése a művészetből című könyvek magyar fordításban 1943-ban és 1944-ben jelentek meg, s mint ilyenek közvetlenül hatottak Kiss Pál elméletére. Ortega abból

indul ki, hogy minden fogalom *mélység*, amely ha meg akar nyilvánulni, *felületté* kell válnia. A rejtett lényegi mélység „ott lüktet” minden dologban. Megismeréséhez nem elégséges a szem, hanem „magasabb benső cselekedetet kell végrehajtunk, hogy birtokába juthassunk. A benső világ van olyan világos, mint a felületi, csak többet követel tőlünk.” Az emberek a világhoz fűződő viszonyukban két csoportra oszlanak. Az *érzékelők* számára a világ ragyogó felület, s ebben a kéregben „gyönyörködnek királyi kéjjel.” Az *elmélkedők* viszont nem vesznek tudomást a világmindenség megejtő szépségű felületéről, hiszen ők a mélységben, a tiszta benyomások világában élnek. Valószínűleg az utóbbiak vannak kisebbségben, s tulajdonképpen érthető az új művészetet felháborodók indulata, amely a tehetséges értő kisebbség ellen irányul. Be kellene látniuk, hogy az új művészet nem mindenkihez szól, a közel kerülés szellemi munkát igényel. Az új festő meg akar szabadulni a felületi kéreg ábrázolásától, s olyan dolgokat vizsgál, amelyekkel már nem lehet hagyományos emberi módon foglalkozni. A nap-napi életben nem létező érzelmeket, szenvedélyeket, viszonylatokat próbál foglyul ejteni ecsetjével, s ennek érdekében le kell mondania az ún. emberi tartalomról: az élő formákat (emberi alakokat) kiküszöböli a művészetből, hogy az „ultra-tárgyakat” képes legyen érzékeltetni. „Nem annyira magától értetődő — írja szellemesen Ortega —, mint ahogy az akadémikusok gondolják, hogy egy műalkotásnak szükségszerűen tartalmaznia kell az emberi magvat, amelyet a kilenc múzsa mosdat és fésül. Ez a művészetnek a pusztá kozmetika szerepére való süllyesztését jelenti.”

Ezen a ponton visszatérhetünk Hamvashoz és Kállaihoz, akik Kiss Pálnál, Pán Imrénél, Mezei Árpádnál sokkal nagyobb ívű gondolati rendszert építettek ki. Hamvas is regisztrálja a művészet funkcióváltását, azaz a művészet túllép a szenzualista ábrázolási módon, s műtárgyszerűségét levetkezve mágikus, megszólító erejű, borzongató („tremendum”) megnyilvánulássá válik. Megvalósul egy nem érzéki értelemben vett imaginatív látás, amely a félrevezető felület mögé képes pillantani. Kállai a fátyollal eltakart valóságot nevezi „a természet rejtett arcának” (1945), amely nem más, mint „a dolgok tárgyi homlokzata mögött rejlő struktúrák és erők szövevénye és működése.” Természetes, hogy ezeket a távlatokat a hagyományos módon *ábrázolni* már nem lehet, hanem plasztikai jelek, elemi formák révén csak *sejtetni*; a nézők számára megnyílik egy kapu, melyen keresztül a lelki vakságból a valódi látásig juthatnak.

Az Európai Iskola-könyvben szerepel egy kicsit túlzó mondat, mely szerint a csoport 1946-os színrelépésével megszűnt a magyar művészet és Európa közötti távolság. Nyilván itt arról lenne szó, hogy az Európa-fikcióhoz való kapcsolódás azzal az örömmérettel, másfelől illúzióval töltötte el az új művészetet és új világlátást vallókat, hogy a valóságról szóló kérdések és állítások immár ugyanúgy szólnak a kontinens mindkét oldalán. Ugyanakkor látnunk kell, hogy a minőségi gondolkodás mindig is „európai” volt Magyarországon is, gondoljunk arra, hogy Schmitt Jenő Henrik berlini filozófusként halt meg, vagy Kállai Ernő magyarul és németül egyszerre jelentethette meg az *Új Magyar Piktúrát* 1926-ban. Ennek az Európának a gyermeke az a Lukács György is, aki a gondolkodástörténet racionális ágához tartozott, s szemléletébe nem férhetett bele a Nietzschehez, Bergsonhoz, Ortégához nyúló irracionális megközelítés.

Érdekes és hamar elillanó pillanat volt az 1947-es esztendő, amikor az összefoglalóan absztrakciónak nevezett irány még elvi tisztázására nyílt volna lehetőség. Kállai

Ernő A természet rejtett arca című munkája — bár a kéziratot már 1945 őszén befejezte — ebben az évben látott napvilágot, s egy helyen arra figyelmeztet, hogy azt a művészt, aki nem a profán értelemben vett valóságot ábrázolja, könnyen elmarasztalhatják „a nép, a nemzet, a faj vagy a proletariátus elleni destrukció bűnében.” A Szabad Művészet 1947. 5. számában Szegi Pál megjegyezte, hogy ugyan ő is a szigorú kritika híve, de a kritikus mesterséget sohase téveszti össze a sintér foglalkozásával (*A kritikus és az erkölcstelenség*). Csak remélni lehetett, hogy az ellentétes álláspontokat, felfogásokat mindkét oldalon megértik, s ténylegesen vita bontakozik ki. Lukács György Hamvas és Kállai könyveire reagálva írta meg az Új magyar kultúráért kötetébe is beválogatott (1948) cikkét *Az absztrakt művészet magyar elméletei* címmel. A rá jellemző szarkazmussal, de érveinek lépcsőfokait jól követhetően veszi védelmébe az esztétika addig használatos kategóriáit. Megfontolandó az a kitétel, hogy a mai művészet körül kialakuló vitáknak csak akadálya az a sommás kérdésfelvetél: absztrakció mellett vagy ellen. „Nem erről van szó — mondja Lukács —, hanem arról: milyen fajtájú, irányú, intenzitású, tartalmú stb. absztrakció szükséges ahhoz, hogy a művészet adekvátan fejezze ki az embernek — a társadalmi fejlődés teremtette — viszonyát a természethez, az emberekhez, önmagához?” Ha cikke mindössze erről szólna, akkor lehetőség nyílna rá, hogy Roger Garaudy későbbi „parttalan realizmusa” mintájára megalkossuk a „parttalan absztrakció” fogalmát Lukács szövegét hivatkozási pontnak tekintve. Ám a marxista filozófus nézeteit teljesen átítatja az a lineáris vonulat, amelyet az irracionalista gondolkodóktól Hitlerig rajzol meg. Így vizszenőleg maguk a gondolkodók válnak bűnösökké, s a vád szerint követőik az embertelenség korában hiába menekülnek az ember-felettség ideológiájához, útjuk szükségképpen az emberellenességhez vezet. Így érthető meg az a furcsa és mulatságosnak ható mondat, amikor Lukács az ún. demokrácia egy-két éves fejlődése fényében számon kéri Hamvastól és Kállaitól a vörös hadsereg katonájának vagy a jugoszláv partizánnak a „fejlettebb” világnézetét. Lukács 1951-ben aztán egy egész könyvet szentelt a bizonyításnak, elsőpró bírálatát adva a „reakciós” világnézeteknek (*Az ész trónfosztása*).

Az ominózus írás a karhatalomból ismert „oszlato ék” funkcióját látta el, s a kvázi-érvek szinte a feljelentések színvonalára süllyedtek Rudas László vagy Horváth Márton tolla nyomán. Ez a folyamat egy szemléletlen belül is lezajlott; Pogány Ö. Gábor *A magyar festészet forradalmárai* (1946) könyvében még egy saját fejlődési menetet állapított meg a Mednyászký—Derkovits—Barcsay vonalban, ahonnan az absztraktak és az újrealisták felé történik elágazás. „Csak az unalom ellen nincs orvosság a művészetben, a vállalkozó kedv, bármilyen előjelű, cselekvőleg működik közre a fejlődésben.” Az 1945 utáni törekvéseket is számbavevő, beillesztő könyvvel nem is lehet egy lapon emlegetni a Szabad Művészet 1948-tól induló, s általa jegyzett direkt ideológiai termékeit. Az Európai Iskola aurájára mindmáig rányomja bélyegét a politika durva beavatkozása, egy teljességgel szellemi útkeresésnek „az ellenség művészetére” történő hazug lefokozása. Az Európai Iskola előadásait mintegy felváltotta a Fényes Adolf teremben rendezett kiállításokat követő előadásorozat, amelyen többek között Végvári Lajos, D. Fehér Zsuzsa és Pogány Ö. Gábor adott elő: lassan kirajzolódott a magyar művészet „elfogadható” határai.

Az Európai Iskolával való foglalkozást folyamatosan valamiféle rezisztens magatartás lengte körül. A róla szóló könyv megjelentetését is — gondolom — a rátermett várományosok és törekvő önjelöltek csendes háborúja előzte meg. Szerencsésnek mondható, hogy a szerzők végül is nem közülük kerültek ki, a feldolgozás tárgyilagossága és kizárólag a témára koncentrálása sokat nyert ezzel. A Hamvas-életmű folyamatos kiadása, az 1991-es év őszén Budapesten megtartott nemzetközi kollokvium („Kállai und die Kunstkritik in Deutschland und Ungarn”) informatív és szemlélet-tágító előadásai, a csoporttagok alkotásainak egyre erőteljesebb jelenléte a közgyűjtemények kiállításain — remélni engedik, hogy talán a művészet történetének e homályos és némileg mitizált korszaka végre reális olvasatot nyer.

Szücs György

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat igazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte

Felelős vezető: Zöld Ferenc

Budapest, 1992. – Nyomdai táskaszám: 20939

Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós

Műszaki szerkesztő: Sándor István

Megjelent: 12,5 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0027 – 5247

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

КИРАЙ, ЭРЖЕБЕТ:	„Галантное празднество”. Реминисценции рококо в венгерской живописи 1870—1920 гг.	135
ШИНКО, КАТАЛИН:	Мастер Мадонн. Художник как роль и историзм в автопортретах Чонтвари	156
ПАШШУТ, КРИСТИНА:	Конструктивистское искусство Ласло Пэри.	175

ИССЛЕДОВАНИЕ

СИЛАРДФИ, ЗОЛТАН:	„Уже села Свя тая Варвара к ужину, приступила к Великой Свадьбе вечной жизни”. К иконографии Святой Варвары	195
ХОРВАТ, ХИЛЬДА:	Мексиканские рисунки Пала Хорти	200

ДОКУМЕНТАЦИЯ

СИЛАРДФИ, ЗОЛТАН:	„И ангелы служили ему...” К иконографии одного барочного сюжета	205
ШУГАР, ИШТВАН:	Класс описи наследства Лёринца Пекри из 1710 г.	208
ЯВОР, АННА:	Творческое наследство Михая Яноша Хеса (1768—1836).	214

ОБЗОР

<i>Гротте, Андраш:</i> Метод представления ювелирного искусства в каталоге выставки „Барокко и рококо” Музея Прикладного Искусства.	221
<i>Аради, Нора:</i> Impressionismi. Il movimento internazionale 1860—1920. Составила: Norma Broude. Leonardo Editore, Milano 1990. 423 страниц, 514 репродукций	223
<i>Ланц, Шандор:</i> Дьёрдь, Пэтер — Патаки, Габор: Европейская Школа и Группа Абстрактных Художников. Без места, без даты (Будапешт 1990). 222 страницы, 20 цветных и 256 черно-белых репродукций	226
<i>Сюч, Дьёрдь:</i> Школа на границе эпох	231

Ára: 240,— Ft

Előfizetési díj 1992-re: 800,— Ft

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

KIRÁLY, ERZSÉBET:	„La fête galante”. Les réminiscences du rococo dans la peinture hongroise entre 1870 et 1920	135
SINKÓ, KATALIN:	Le peintre des Madonnes. Le rôle d'artiste et les allusions historiques sur les autoportraits de Csontváry	156
PASSUTH, KRISZTINA:	L'art constructiviste de László Péri	175

RECHERCHES

SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	„Sainte Barbare s'assoit au souper, à la Grande noce de la vie éternelle”. À l'iconographie de Sainte Barbe	195
HORVÁTH, HILDA:	Les dessins mexicains de Pál Horti	200

DOCUMENTATION

SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	„Et les anges lui servèrent . . .”. À l'iconographie d'un sujet baroque	205
SUGÁR, ISTVÁN:	Le registre successoral de Lőrinc Pekri de l'année 1710	208
JÁVOR, ANNA:	L'héritage artistique de Mihály János Hesz (1768—1836)	214

REVUE DE LIVRES

<i>Grotte, András:</i> Le mode de la représentation de l'orfèvrerie dans le catalogue de l'exposition „Le baroque et le rococo” du Musée des Arts Décoratifs	221
<i>Aradi, Nóra:</i> Impressionismi. Il movimento internazionale 1860—1920. Redazione: Norma Broude. Leonardo Editore, Milano 1990. 423 pages, 514 reproductions	223
<i>Láncz, Sándor:</i> György, Péter — Pataki, Gábor: L'École d'Europe et le Groupe des Artistes Abstraits. S.I. s.d. (Budapest 1990), 222 pages, 20 reproductions en couleurs et 256 reproductions en noir	226
<i>Szücs, György:</i> École — sur la frontière des périodes	231



Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest V., Váci u. 22. és a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest V., Városház u. 1. sz. alatti könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj 1992-re: 800,— Ft
Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.).